UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TESIS DOCTORAL

LA MÚSICA ITALIANA DE LOS AÑOS SESENTA EN ESPAÑA: TRADUCCIONES, VERSIONES, RECREACIONES, CANCIONES

ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ
DIRIGIDA POR LA DRA. DÑA. ESTHER MORILLAS GARCÍA

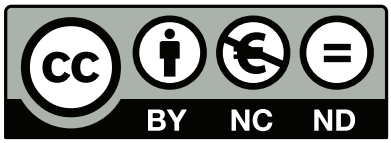
MÁLAGA, 2013

ma
UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Rocío García Jiménez

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):
Http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/3.0/es
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización,
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Esther Morillas García, profesora titular del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga CERTIFICA que el trabajo que se presenta en esta tesis doctoral con el título de «La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones» ha sido realizado por Dña. Rocío García Jiménez bajo mi dirección y reúne todos los requisitos para poder optar al Grado de Doctor en Traducción e Interpretación.

Lo que firmo en Málaga, a 28 de mayo de 2013

Fdo. Esther Morillas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

A Caye, ¿a quién si no?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

«…silly love songs».

Paul McCartney

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Dña Esther Morillas García, por sus (siempre sabios) consejos, por su honestidad, su dedicación y su amistad en estos cuatro años. Al Dr. D. Jorge Díaz Cintas, por haberme guiado durante mi estancia en el Imperial College de Londres, por su pragmatismo y por haberme animado a iniciar esta investigación. Al Dr. D. Lorenzo Blini, por su atención durante mi estanacia en la LUSPIO de Roma. Al Dr. D. Salvador Peña Martín, por transmitirme parte de sus extensísimos conocimientos sobre traducción y música pop. A la Dra. Dña. Carmen Mata Pastor, por su cercanía y sus (también siempre sabios) consejos.

A Justo Navarro, *private eye*, por su constante apoyo e interés en esta tesis, por su inestimable ayuda y por su cariño. A Livia García Aguiar, mi amiga del alma y compañera de fatigas académicas, por estar siempre a mi lado. A Rodrigo Domínguez Ruíz, genio de la informática, por su amor fraternal. A Cayetano Domínguez Ruíz, por todo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 9
ÍNDICE 11
SINTESI 19
SINTESI. LA MUSICA ITALIANA DEGLI ANNI SESSANTA IN SPAGNA: TRADUZIONI, VERSIONI, RICREAZIONI, CANZONI 21
1. OBIETTIVI 21
2. STRUTTURA DELLA TESI E METODOLOGIA 23
2.1. Teorie contemporanee sulla traduzione. La traduzione subordinata 23
2.1.1. Caratteristiche che definiscono la traduzione subordinata 24
2.1.2. Dibattiti terminologici e concettuali sulla traduzione subordinata 24
2.1.3. Similitudini tra la traduzione della canzone, la traduzione audio-visuale e la traduzione della poesia 25
2.2. La traduzione della canzone 26
2.2.1. La canzone di consumo 26
2.2.2. La traduzione della canzone di consumo 26
2.2.3. Il nostro modello di analisi 27
2.3. Contestualizzazione del corpus. Gli anni Sessanta. 27
2.3.1. Gli anni Sessanta nel mondo 27
2.3.2. Gli anni Sessanta in Spagna 28
2.4. Analisi del corpus 28
3. CONCLUSIONI 28
I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA 31
1. OBJETIVOS 33
2. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS Y METODOLOGÍA 35
2.1. Teorías contemporáneas sobre la traducción. La traducción subordinada 35
2.1.1. Características definitorias de la traducción subordinada 36
2.1.2. Debates terminológicos y conceptuales en torno a la traducción subordinada 36
2.1.3. Similitudes entre la traducción de canciones y la traducción audiovisual y la traducción de poesía 37
2.2. La traducción de canciones 38

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.1. La canción de consumo 38
2.2.2. Estado de la cuestión. La traducción de canciones de consumo 38
2.2.3. Nuestro modelo de análisis 39
2.3. Contextualización del corpus. Los años sesenta 39
2.3.1. Los años sesenta en el mundo 39
2.3.2. Los años sesenta en España 40
2.4. Análisis del corpus 40
II. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA TRADUCCIÓN. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA 41
1. INTRODUCCIÓN 43
2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX 45
3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX 46
3.1. Introducción 46
3.2. Clasificación propuesta por Rosa Rabadán (1992) 46
3.2.1. La traducción como resultado 47
3.2.2. La tradución como función 48
3.2.3. La traducción como proceso 48
3.2.4. Otros enfoques 49
3.3. Clasificación propuesta por Amparo Hurtado Albir (1994, 1995, 2001) 49
3.3.1. Enfoques descriptivos y comparativos 49
3.3.2. Enfoques textuales 50
3.3.3. Enfoques cognitivos 51
3.3.4. Enfoques comunicativos y socioculturales 51
3.3.5. Enfoques filosóficos y hermenéuticos 52
3.4. Clasificación propuesta por Siri Nergaard (1995) 52
3.4.1. Clasificación cronológica 52
3.4.2. Clasificación temática 53
3.4.3. Clasificación por autores 54
3.4.3.1. Umberto Eco 54
3.4.3.2. Itamar Even-Zohar 56
3.4.3.3. Gideon Toury 57
4. CONCLUSIONES 61
5. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA. INTRODUCCIÓN 63

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6. Los pioneros en España. La traducción subordinada según Roberto Mayoral, Dorothy Kelly y Natividad Gallardo (1985) 65
7. La traducción subordinada según Frederic Chaume (1994, 2000) 68
8. Los Estudios de Traducción y la traducción subordinada 70
8.1. Denominaciones 73
8.1.1. ¿Traducción o adaptación? 78
9. La importancia de la traducción subordinada 81
9.1. Una traducción vulnerable 81
9.2. Toda traducción está subordinada 82
10. La traducción de canciones: un tipo de traducción audiovisual en la sombra 84
11. Traducción de canciones y traducción audiovisual 86
12. Traducción de canciones y traducción de poesía 88
12.1. Relación entre traducción subordinada y traducción literaria 88
12.2. Sobre traducción de poesía. Algunos autores 89
12.2.1. Jurij M. Lotman 89
12.2.2. James S. Holmes 90
12.2.3. Octavio Paz 91
12.2.4. David Connolly 92
12.3. La traducción de poesía y la traducción de canciones 94
12.3.1. Semejanzas 94
12.3.2. Diferencias 95
13. Conclusiones sobre la traducción subordinada 96
III. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES 99
1. ¿Qué es una canción de consumo? 101
1.1. La canción de consumo según Umberto Eco 103
1.1.1. Un pequeño inciso: los *Cantacronache* 104
1.2. La canción de consumo como producto artístico, culto, intelectual 104
1.3. La canción de consumo y el «mito generacional» según Umberto Eco: el caso de Rita Pavone 107
1.4. Los éxitos de Peter Szendy 108
1.5. Conclusiones 113
2. Teorías traductológicas sobre la traducción de canciones 116

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1. Sobre la relación entre música y traducción 116
2.2. La traducción de productos musicales: una práctica poco reconocida 118
3. MÚSICA Y TRADUCCIÓN. ALGUNAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 120
3.1. Falta de material y necesidad de un enfoque multidisciplinar 120
3.2. Investigación en la traducción de productos musicales: ¿por dónde empezar? ¿Hacia dónde ir? 121
3.3. El volumen especial de *The Translator:* un buen punto de partida 123
3.4. Investigación en España 127
4. INVESTIGACIONES EN TRADUCCIÓN DE PRODUCTOS MUSICALES 130
4.1. La traducción de canciones de consumo bilingües, según Eirlys Davies y Abdelali Bentahila 130
4.2. La traducción vocal de Dinda L. Gorlée 132
4.3. La traducción de la canción de consumo según Peter Low 136
4.3.1. El Principio de Pentatlón en la traducción de canciones 139
4.3.2. Las canciones artísticas o poéticas de Low: relación entre música y poesía 143
4.3.3. Low y la figura del traductor de canciones 145
4.4. La traducción de canciones pop como recurso didáctico de Elaine Hewitt 146
4.5. Las estrategias de traducción de canciones de Johan Franzon 148
4.6. El enfoque sociológico e interdisciplinar de la traducción de canciones pop, según Klaus Kaindl 149
5. NUESTRA PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS 153
IV. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CORPUS. 157
LOS AÑOS SESENTA 157
1. LOS AÑOS SESENTA: CARACTERÍSTICAS IDEOLÓGICAS, CULTURALES Y SOCIALES DE UNA DÉCADA 159
1.1. Introducción 159
1.2. Los sesenta. ¿Algo más que una década? 164
1.3. La juventud en los años sesenta 165
1.3.1. Culturas, subculturas, contraculturas 165
1.3.2. La contracultura o los jóvenes de los sesenta 167
1.4. La música de los años sesenta 167
1.5. La sociedad y la cultura de los sesenta a través de la música y la juventud: los Beatles 169

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.5.1. Otros valores sociales de los sesenta: la liberación sexual y el feminismo 177
1.6. Conclusiones. ¿Qué fueron los sesenta y qué ha quedado de ellos? 179
2. LA ESPAÑA DE LOS SESENTA: CULTURA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD 180
2.1. España antes de los sesenta 180
2.1.1. El franquismo 180
2.1.2. Fundamentos culturales del franquismo 183
2.2. España durante la década de los sesenta 184
2.2.1. Economía 184
2.2.2. Política 186
2.2.3. Sociedad 187
2.2.4. Cultura 188
2.2.5. Los jóvenes y la música de consumo en la España de los sesenta 189
2.3. Conclusiones 193
V. ANÁLISIS DEL CORPUS 195
1. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS 197
2. LA DÉCADA DE LOS SESENTA 200
3. LAS CANCIONES SELECCIONADAS 203
4. LA PRIMERA CANCIÓN DE NUESTRO CORPUS: *NEL BLU DIPINTO DI BLU (VOLARE)* 215
5. INTÉRPRETES Y ARTISTAS DE LAS CANCIONES DE NUESTRO CORPUS 216
6. CARACTERÍSTICAS DE LAS CANCIONES DE CONSUMO ITALIANAS 217
6.1. Rasgos gramaticales, poéticos, léxicos y musicales de las *canzonette* italianas de los últimos cincuenta años 218
6.1.1. Rasgos gramaticales 218
6.1.2. Rasgos poéticos 218
6.1.3. Rasgos léxicos 219
6.1.4. Características musicales 220
6.2. Características generales de la canción de consumo italiana en la década de los sesenta 220
6.2.1. Características léxico-gramaticales de la canción moderna o nueva 221
6.2.2. Características poéticas relacionadas con la rima, el ritmo, la métrica y la acentuación 227
7. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES EN LOS AÑOS SESENTA 231

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. ANÁLISIS DEL CORPUS 234
8.1. *Nel blu dipinto di blu (Volare) / En el azul del cielo* 234
8.2. *Come prima / Como antes* 243
8.3. *Tintarella di luna / Tintarella di luna* 251
8.4. *Il tuo bacio è come rock / Tu beso como un rock* 259
8.5. *Tango italiano / Tango italiano* 266
8.6. *Quando, quando, quando / Cuándo, cuándo, cuándo* 273
8.7. *Addio, addio /Addio, addio* 279
8.8. *Stand by me/ Pregherò / Rezaré* 285
8.9. Stasera pago io /Esta noche pago yo 290
8.10. *Uno per tutte /Uno para todas* 298
8.11. *Come te non c'è nessuno / Como tú no hay ninguno* 304
8.12. *La terza luna / La tercera luna* 310
8.13. *Cuore / Corazón* 315
8.14. *Motivo d'amore / Motivo de amor* 321
8.15. *Se piangi, se ridi / Si lloras, si ríes* 326
8.16. *Dio come ti amo / ¡Dios, cómo te quiero (te amo)!* 332
8.17. *Mulino a vento / Molino al viento* 338
8.18. *La bambola / La bambola* 343
9. CONCLUSIONES 349
VI. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 353
CONCLUSIONI E LINEE FUTURE DI RICERCA 353
1. CONCLUSIONES 355
1.1. Resultados del análisis del corpus 357
2. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 360
2.1. El traductor de canciones 360
2.1.1. La (in)visibilidad del traductor de canciones 360
2.1.2. La (des)profesionalización del traductor de canciones 360
2.2. Aplicaciones didácticas de la traducción de canciones 361
2.3. Sistematización de estrategias de traducción 361
2.4. Estudios diacrónicos sobre traducción de canciones 361
3. CONCLUSIONI 362
3.1. Risultati dell'analisi del corpus 364

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. LINEE FUTURE DI RICERCA 367
4.1. Il traduttore di canzoni 367
4.1.1. La (in)visibilità del traduttore di canzoni 367
4.1.2. La (de)professionalizzazione del traduttore di canzoni 367
4.2. Applicazioni didattiche della traduzione della canzone 368
4.3. Sistematizzazione delle strategie di traduzione 368
4.4. Studi diacronici sulla traduzione della canzone 368
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 369

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

SINTESI

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

SINTESI. LA MUSICA ITALIANA DEGLI ANNI SESSANTA IN SPAGNA: TRADUZIONI, VERSIONI, RICREAZIONI, CANZONI

La presente tesi di dottorato si pone l'obiettivo di analizzare, seguendo principalmente i modelli stabiliti dagli Studi Descrittivi di Traduzione promulgati da Toury, la traduzione in spagnolo di un corpus di canzoni italiane che costituirono un successo in Spagna durante gli anni Sessanta.

1. OBIETTIVI

Per realizzare il nostro elaborato, abbiamo stabilito una serie di obiettivi utili al fine di strutturare e sistematizzare la ricerca. I suddetti obiettivi sono:

1. Esporre, presentando un quadro generale della situazione, alcune delle principali teorie contemporanee sulla traduzione, prestando particolare attenzione alle opere degli autori maggiormente rappresentativi e significativi per il presente studio.

2. Collocare la traduzione della canzone nell'ambito degli Studi di Traduzione e, più specificatamente, in quello della traduzione subordinata.

3. Individuare dei punti d'incontro tra la traduzione della canzone e la traduzione audio-visuale e tra la traduzione della canzone e la traduzione della poesia, al fine di verificare se le teorie relative a questi tipi di traduzione siano applicabili alla traduzione della canzone.

4. Definire l'oggetto della nostra analisi, ovvero la canzone di consumo.

5. Offrire un quadro generale della situazione sulla traduzione di prodotti musicali per illustrare il percorso attraverso cui si è sviluppata la ricerca in questo campo fino ad oggi.

6. Mettere a fuoco quali sono state le caratteristiche che hanno definito la ricerca sulla traduzione della canzone e, in particolare, sulla traduzione delle canzoni di consumo.

7. Proporre un nostro modello di analisi per la traduzione di canzoni di consumo, conciliando le proposte di quegli autori che hanno offerto diverse strategie e modelli per (l'analisi de) la traduzione di canzoni. Il nostro modello si propone di tenere in considerazione tutti i parametri che influiscono sulla traduzione di una canzone, come la musica, il testo, l'interpretazione, i fattori commerciali e quelli storici, sociali, culturali.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. Contestualizzare da un punto di vista storico, sociale e culturale le traduzioni che compongono il nostro corpus, ovvero, gli anni Sessanta nel mondo occidentale in generale e in Spagna e Italia in particolare. Per quanto riguarda la Spagna degli anni Sessanta, oltre a esporre i fattori economici, politici, sociali e culturali che caratterizzarono il paese durante il decennio, si presterà particolare attenzione ai tratti che definirono il panorama musicale dell'epoca.

9. Segnalare alcune delle caratteristiche linguistiche che hanno delineato il testo originale, ovvero la canzone commerciale italiana degli anni Sessanta.

10. Descrivere, attenendosi al modello di analisi proposto in precedenza, i procedimenti traduttivi che sono stati portati avanti da un punto di vista musicale, linguistico e interpretativo, così come riflettere sui fattori commerciali, storici, sociali e culturali che hanno influito sulla traduzione.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. STRUTTURA DELLA TESI E METODOLOGIA

Al fine di raggiungere gli obiettivi appena esposti, abbiamo diviso il nostro elaborato in cinque parti o capitoli. I primi capitoli affrontano gli obiettivi più generali, come quelli relativi alle teorie contemporanee sulla traduzione o quelli che mirano a collocare la traduzione della canzone nell'ambito degli Studi di Traduzione. Gli ultimi capitoli si concentrano invece su obiettivi più specifici e, pertanto, legati alla traduzione di canzoni di consumo e all'analisi del corpus.

Per ciò che concerne la metodologia, abbiamo inquadrato la presente ricerca all'interno degli Studi Descrittivi di Traduzione, definiti da Toury nel 1980 e nel 1995. Per i diversi capitoli di cui questa tesi è composta, tuttavia, oltre a questo approccio descrittivo abbiamo considerato anche altre opere che illustreremo più nel dettaglio a seguire.

2.1. Teorie contemporanee sulla traduzione. La traduzione subordinata

In questo capitolo, è stato realizzato un percorso attraverso i diversi approcci traduttologici elaborati a partire dalla seconda metà del XX secolo. Per questo motivo abbiamo preso come riferimento tre studiosi di traduzione (Rabadán, 1992; Hurtado Albir, 1994, 1995, 2001 e Neergard, 1995), i quali si caratterizzano per aver classificato le differenti teorie sulla traduzione considerando diversi criteri. Abbiamo osservato che le tesi di Rabadán, Hurtado Albir e Neergard concordano nel presentare approcci non perfettamente definiti che si sovrappongono gli uni agli altri, poiché possiedono elementi comuni tra loro. È per questo motivo che le tre autrici si pronunciano a favore di una conciliazione tra le teorie classificate.

Rabadán (1992) insiste sulla necessità di far convergere le teorie proposte in ambito accademico con la pratica professionale, obiettivo che ci siamo prefissate nel presente elaborato, dal momento che abbiamo applicato varie proposte accademiche all'analisi di traduzioni realizzate in ambito professionale.

Hurtado Albir (1994, 1995, 2001), da parte sua, sottolinea come i differenti approcci teorici debbano adottare un atteggiamento più integrativo, e quanto sia appropriato procedere tenendo conto dei modelli stabiliti dagli Studi Descrittivi. Anche in questa tesi abbiamo cercato di seguire la proposta di Hurtado Albir, dato che, nel creare il nostro modello di ricerca, abbiamo messo in relazione varie direttrici di ricerca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e, secondo quanto già spiegato, abbiamo esaminato le canzoni presenti nel nostro corpus da una prospettiva descrittiva.

Nergaard (1995), infine, si concentra sulle opere più rappresentative di vari studiosi di traduzione, mettendo in risalto l'importanza fondamentale che questi ricercatori rivestono per la Traduttologia. Abbiamo considerato anche l'approccio di Neergard, in quanto, per descrivere i fondamenti teorici su cui si basa la traduzione della canzone commerciale, abbiamo segnalato quegli studiosi che hanno pubblicato opere su questo tipo di traduzione.

2.1.1. Caratteristiche che definiscono la traduzione subordinata

La seconda parte di questo capitolo è dedicata allo studio della traduzione subordinata, modalità all'interno della quale è possibile inquadrare la traduzione della canzone. In primo luogo, sono stati esposti due dei primi approcci teorici –a cura di Mayoral, Kelly e Gallardo (1985) e Chaume (1994, 2000)– che si affermarono in Spagna in relazione a questa modalità di traduzione, la cui caratteristica principale è quella di non poter essere studiata da una prospettiva esclusivamente linguistica, dal momento che la presenza di elementi extralinguistici che la «subordinano», «limitano» o «costringono», rende necessaria l'integrazione di altre teorie, come quelle sulla comunicazione o sulla semiologia, per esempio. Queste tendenze teoriche nell'ambito della traduzione subordinata si sono estese e si applicano nell'attualità. Com'è risaputo, esempi di traduzione subordinata sono la traduzione di prodotti cinematografici, televisivi o informatici, la traduzione di fumetti, la traduzione di prodotti pubblicitari o la traduzione di canzoni.

2.1.2. Dibattiti terminologici e concettuali sulla traduzione subordinata

In un secondo momento, basandoci sul lavoro realizzato da Díaz Cintas e Remael (2007), abbiamo studiato come la ricerca sulla traduzione subordinata si sia convertita, negli ultimi anni, in un ramo molto consolidato nell'ambito degli Studi di Traduzione, e costituisca la promotrice di nuovi approcci teorici alla disciplina, grazie alla visione dinamica che i differenti autori hanno conferito a questa modalità di traduzione. Data la rapida crescita che ha interessato la traduzione subordinata, sono state elaborate numerose denominazioni su di questa e sui tipi che la compongono. La terminologia più diffusa è quella che fa riferimento alla traduzione audio-visuale, poiché si tratta del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tipo di traduzione che maggiormente ha suscitato l'interesse dei ricercatori, tanto che le denominazioni *traduzione audio-visuale* e *traduzione subordinata* vengono impiegate di frequente come sinonimi. Ciononostante, questo fatto può portare a equivoci, creando la sensazione che gli altri tipi di traduzione subordinata (la traduzione di fumetti, pubblicità o canzoni) abbiano cessato di esistere. Al momento si utilizzano termini che siano in grado di comprendere tutti i tipi di traduzione subordinata, come accade con *traduzione multimediale*, *traduzione multidimensionale* o *traduzione multimodale.*

In questo capitolo, inoltre, abbiamo trattato uno dei grandi dibattiti sulla diversità terminologica che accompagna la traduzione subordinata. Questo dibattito è incentrato sulla questione se la traduzione subordinata debba considerarsi un adattamento o meno. Nonostante le similitudini concettuali tra i due termini risultino piuttosto chiare in questo contesto, le connotazioni negative che il termine *adattamento* comporta, fanno sì che i teorici non simpatizzino per questa denominazione. Un'altra questione importante che gli studiosi della traduzione subordinata affrontano è se questa denominazione possa essere estesa a tutti i rami e le modalità di traduzione, posto che tutti i testi sono sottomessi a determinate restrizioni di carattere linguistico ed extralinguistico.

2.1.3. Similitudini tra la traduzione della canzone, la traduzione audio-visuale e la traduzione della poesia

Dopo aver descritto i tratti peculiari della traduzione subordinata, le categorie da cui è composta e l'evoluzione che ha subito negli ultimi anni, e dopo aver esposto il dibattito terminologico che ha interessato questa modalità di traduzione, ci siamo concentrate sulla traduzione della canzone, un tipo di traduzione subordinata che non ha suscitato attenzione al pari della traduzione audio-visuale. Abbiamo constatato che molte delle caratteristiche che definiscono la traduzione audio-visuale possono essere riscontrate nella traduzione della canzone, tanto che sarebbe possibile studiare questo tipo di traduzione seguendo le premesse teoriche stabilite per la traduzione audio-visuale. Ci siamo soffermate, oltre che sulla traduzione audio-visuale, anche sulle similitudini tra la traduzione della canzone e la traduzione della poesia, per cui abbiamo considerato anche i principi teorici da cui trae fondamento questa modalità di traduzione.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. La traduzione della canzone

2.2.1. La canzone di consumo

Nella prima parte del quarto capitolo abbiamo illustrato, attraverso le riflessioni proposte e analizzate da Eco (1964) e Szendy (2008), alcune delle caratteristiche fondamentali dell'oggetto di traduzione del presente elaborato, ovvero, la canzone di consumo (o *canzonetta*).

Le basi su cui si costruisce la canzone di consumo sono la ripetizione, che solitamente riguarda il ritmo e il tema dei testi, e la forte presenza di elementi commerciali. La canzone di consumo riveste un ruolo fondamentale nella sociologia e nella cultura di massa, di conseguenza anche la traduzione di questo tipo di prodotti assume un'importanza notevole. Abbiamo osservato che attraverso lo studio della traduzione di canzoni di consumo si possono ottenere dati storici, sociali e culturali sulle relazioni tra le differenti società e culture coinvolte nel processo traduttivo, così come sull'origine e la natura delle traduzioni stesse. Un altro elemento che abbiamo rilevato è che, nella traduzione di canzoni commerciali, il piano linguistico deve essere considerato da una nuova prospettiva, che risulta paradossale, poiché, come afferma Szendy (2008), il testo può configurare (o meno) l'elemento chiave della canzone. Sebbene in certe occasioni il testo della canzone passi inosservato, poiché la melodia o il ritmo generalmente acquisiscono un maggior protagonismo, il testo della canzone è inseparabile dal resto delle sue componenti.

2.2.2. La traduzione della canzone di consumo

Una volta illustrate le caratteristiche principali della canzone di consumo e le difficoltà e i benefici che poteva implicare (lo studio de) la sua traduzione, abbiamo proceduto nell'elaborazione di un quadro generale delle principali linee di ricerca sulla traduzione di prodotti musicali, prestando particolare attenzione a quegli autori che si sono dedicati nello specifico alla traduzione di canzoni di consumo. Abbiamo preso come punto di partenza della nostra analisi il numero speciale che la rivista *The Translator* pubblicò nel 2008, dedicato alla musica e alla traduzione. A partire dalla bibliografia riportata alla fine di questo numero, abbiamo potuto constatare che la maggioranza delle ricerche sulla traduzione di prodotti musicali erano state realizzate negli ultimi vent'anni, e che uno dei temi maggiormente trattati era la traduzione

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dell'opera. Gli studi sulla traduzione della canzone (e, in particolare, di canzoni commerciali) erano piuttosto scarsi, e tra questi abbiamo messo in evidenza quelli portati avanti da Davies e Bentahila (2006, 2008), Franzon (2001, 2005, 2008), Gorlée (2005), Hewitt (2000), Kaindl (2005) e Low (2003, 2005). Anche in Spagna la traduzione dell'opera ha costituito il tema che ha ricevuto maggiore attenzione da parte dei ricercatori. Abbiamo menzionato alcuni autori spagnoli focalizzati sulla traduzione della canzone, come Cotes Ramal (2005), García Jiménez (2010, 2012), Marc Martínez (2011), Martínez (1984) o Peña (2001, 2011, 2012), tra gli altri.

In questo capitolo ci siamo soffermate sullo studio della diversità terminologica (*adattamento, versione, riscrittura*) che a sua volta accompagna la traduzione di prodotti musicali, e che spesso viene relegata a un piano secondario nell'ambito degli Studi di Traduzione.

2.2.3. Il nostro modello di analisi

Per concludere, abbiamo proposto il nostro modello di analisi della traduzione di canzoni di consumo, integrando le proposte di autori come Franzon (2008), Low (con il suo Principio del Péntathlon, del 2003 e 2005) e Kaindl (2005). Seguendo Peña (1997), abbiamo sviluppato un modello di analisi delle traduzioni che prende in considerazione tutti i parametri che influiscono sulla traduzione di una canzone, come la musica, il testo, l'interpretazione, i fattori commerciali e i fattori storici, sociali e culturali.

2.3. Contestualizzazione del corpus. Gli anni Sessanta.

2.3.1. Gli anni Sessanta nel mondo

Dal momento che in questa tesi, come già spiegato, abbiamo seguito la metodologia degli Studi Descrittivi di Traduzione, il quarto capitolo è dedicato alla contestualizzazione sociale, culturale e storica del corpus di traduzioni oggetto di studio, ovvero, gli anni Sessanta. Per questo motivo, ci siamo appoggiate principalmente all'opera di Marwick (1998). Dopo aver illustrato i cambiamenti ideologici, culturali, artistici e sociali che ebbero luogo a livello mondiale durante questo decennio, abbiamo constatato che gli anni Sessanta potrebbero essere riassunti in un fenomeno concreto: l'apparizione dei giovani come nuovo attore sociale e, con questo, la musica commerciale come nuovo linguaggio universale. Attraverso le canzoni degli anni

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sessanta vennero veicolati i valori e le idee di un'intera epoca, per cui la musica commerciale rappresenta senza dubbio una delle eredità più complete e ricche di questo periodo storico.

2.3.2. Gli anni Sessanta in Spagna

In un secondo stadio ci siamo concentrati, seguendo il lavoro di Fusi Aizpúrua (2001), sull'analisi dei fattori più caratteristici della Spagna degli anni Sessanta. Lo sviluppo economico e industriale sperimentato durante il decennio comportò una serie di miglioramenti sociali e cambiamenti a livello educativo, culturale e ideologico nel paese. I suddetti cambiamenti presero forma soprattutto nella «de-cattolicizzazione» della società, nella liberazione sessuale e femminile, nella trasformazione della famiglia e nella domanda, da parte dei cittadini, di una maggior livello di qualità della vita. Basandoci sulla ricerca di Segrelles Cuevas (2012), abbiamo osservato come la gioventù spagnola abbia rappresentato il simbolo del decennio nel paese, con la musica commerciale come emblema. I giovani spagnoli divennero un fattore sociale e culturale determinante per l'affermazione di nuove ideologie e stili di vita.

2.4. Analisi del corpus

In ultimo, abbiamo proceduto con l'analisi delle 18 canzoni di cui il nostro corpus è composto, e lo abbiamo fatto applicando il modello di analisi presentato nel terzo capitolo. Bisogna segnalare che, prima di addentrarci nel cuore dell'analisi, abbiamo offerto, seguendo Antonelli (2010), una sintesi delle caratteristiche (soprattutto linguistiche) che constradistingono la canzone commerciale italiana degli anni Sessanta, con l'obiettivo di circoscrivere e definire il tipo di testo originale con il quale ci confrontiamo. Successivamente, abbiamo proseguito con l'analisi del corpus, dal quale abbiamo ottenuto una serie di risultati a livello musicale, linguistico, interpretativo, storico e socio-culturale.

Bisogna sottolineare che, mediante lo studio dei fattori storici e socio-culturali di ogni canzone, per i quali ci siamo basate, tra gli altri, sulle opere di Borgna (1992), Piazzoni (2011) o Merolla (2011), ci siamo poste l'obiettivo di ricordare e mettere in risalto gli avvenimenti chiave dell'Italia musicale degli anni Sessanta.

3. CONCLUSIONI

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sebbene abbiamo già anticipato alcune delle conclusioni del nostro lavoro in questo sommario dei contenuti della tesi, offriamo al termine della ricerca una sezione specifica *(vid.* ultimo capitolo della presente tesi di dottorato).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. OBJETIVOS

Para realizar nuestro trabajo, hemos establecido una serie de objetivos que sirviera para estructurar y sistematizar la investigación. Dichos objetivos son:

1. Exponer, realizando un estado de la cuestión, algunas de las principales teorías contemporáneas sobre traducción, interrelacionando los diferentes enfoques que han dominado dichas teorías y prestando especial atención a los trabajos de los autores más representativos.

2. Situar la traducción de canciones dentro de los Estudios de Traducción y, en concreto, dentro de la traducción subordinada.

3. Establecer puntos de unión entre la traducción de canciones y la traducción audiovisual y entre la traducción de canciones y la traducción de poesía, con la intención de comprobar si las teorías dirigidas a estos tipos de traducción son aplicables a la traducción de canciones.

4. Definir el objeto de nuestro análisis, esto es, la canción de consumo.

5. Elaborar un estado de la cuestión sobre la traducción de productos musicales para dar a conocer la forma en que se han desarrollado hasta el momento las investigaciones en este campo.

6. Exponer cuáles han sido los rasgos que han definido la investigación en la traducción de canciones y, en concreto, en la traducción de canciones de consumo.

7. Proponer nuestro propio modelo de análisis para las traducciones de canciones de consumo, conciliando las propuestas de aquellos autores que han ofrecido diferentes estrategias y modelos para (el análisis de) la traducción de canciones. Nuestro modelo pretende tener en consideración todos los parámetros que influyen en la traducción de una canción, como la música, la letra, la interpretación, los factores comerciales y los factores históricos, sociales y culturales.

8. Contextualizar desde un punto de vista histórico, social y cultural las traducciones que conforman nuestro corpus, esto es, los años sesenta en el mundo occidental en general y en España e Italia en particular. En lo que respecta a la España de los sesenta, además de exponer los factores económicos, políticos, sociales y culturales que caracterizaron al país durante esta década, se prestará especial atención a los rasgos que definieron el panorama musical de la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. Señalar algunas de las características lingüísticas que han definido el texto origen, esto es, la canción de consumo italiana de los años sesenta.

10. Describir, siguiendo el modelo de análisis anteriormente propuesto, los procedimientos traductores que se han llevado a cabo desde un punto de vista musical, lingüístico e interpretativo, así como reflejar los factores comerciales, históricos, sociales y culturales que han influido en la traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS Y METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos que se acaban de exponer, hemos dividido nuestro trabajo en cinco partes o capítulos. Los primeros capítulos abordan los objetivos más generales, como aquellos relacionados con las teorías contemporáneas sobre la traducción o los que tienen que ver con situar a la traducción de canciones dentro de los Estudios de Traducción. Los últimos capítulos se centran en objetivos más específicos y ligados a la traducción de canciones de consumo y al análisis del corpus.

En lo referente a la metodología, hemos encuadrado la presente tesis dentro de los Estudios Descriptivos de Traducción, que quedaron establecidos por Toury en 1980 y 1995. Sin embargo, además de este enfoque descriptivista, para los diferentes capítulos de los que se compone la presente tesis hemos seguido otros trabajos, que detallaremos a continuación.

2.1. Teorías contemporáneas sobre la traducción. La traducción subordinada

En este capítulo se ha realizado un recorrido por los diferentes enfoques traductológicos que han ido apareciendo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, hemos tomado como referencia a tres estudiosas de la traducción (Rabadán, 1992; Hurtado Albir, 1994, 1995, 2001 y Neergard, 1995), las cuales se caracterizan por haber clasificado las diferentes teorías sobre traducción atendiendo a diversos criterios. Hemos observado que Rabadán, Hurtado Albir y Neergard coincidían en que los enfoques no estaban perfectamente delimitados y se superponían los unos a los otros, pues todos poseían elementos comunes. Es por ello por lo que las tres autoras abogan por conciliar las teorías clasificadas.

Rabadán (1992) hace hincapié en la necesidad de unir las teorías propuestas en el ámbito académico con la práctica profesional, algo que hemos pretendido llevar a cabo en este trabajo, puesto que hemos aplicado varias propuestas académicas al análisis de traducciones realizadas en el ámbito profesional.

Hurtado Albir (1994, 1995, 2001), por su parte, insiste en que los diferentes enfoques teóricos deben adoptar una postura integradora, y en que es conveniente actuar según las pautas establecidas por los Estudios Descriptivos. En esta tesis también hemos intentado seguir la propuesta de Hurtado Albir, pues hemos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interrelacionado varias líneas de investigación a la hora de crear nuestro modelo de análisis y, según hemos explicado, hemos examinado las canciones de nuestro corpus desde una perspectiva descriptivista.

Por último, Nergaard (1995) se centra en los trabajos más representativos de varios estudiosos de la traducción y destaca el papel fundamental que desempeñan estos investigadores para la Traductología. Tampoco hemos dejado de lado el enfoque de Neergard, ya que para describir los cimientos teóricos sobre los que se asienta la traducción de canciones de consumo hemos resaltado a aquellos teóricos que han publicado sobre este tipo de traducción.

2.1.1. Características definitorias de la traducción subordinada

La segunda parte del capítulo se ha dedicado al estudio de la traducción subordinada, modalidad en la que puede encuadrarse la traducción de canciones. En primer lugar, se han expuesto dos de los primeros enfoques teóricos –a cargo de Mayoral, Kelly y Gallardo (1985) y Chaume (1994, 2000)– que surgieron en España con respecto a esta modalidad de traducción, cuya principal característica es que no puede ser estudiada desde una perspectiva exclusivamente lingüística, puesto que la presencia de elementos extralingüísticos que la «subordinan», «limitan» o «constriñen» hacen necesario integrar otras teorías, como las teorías sobre la comunicación o la semiología, por ejemplo. Estas tendencias teóricas en traducción subordinada se han extendido y se aplican en la actualidad. Como es bien sabido, ejemplos de traducción subordinada son la traducción de productos cinematográficos, televisivos o de ordenador, la traducción de cómics, la traducción de productos publicitarios o la traducción de canciones.

2.1.2. Debates terminológicos y conceptuales en torno a la traducción subordinada

Posteriormente, y basándonos en el trabajo realizado por Díaz Cintas y Remael (2007), hemos estudiado cómo la investigación en traducción subordinada se ha convertido en los últimos años en una rama muy consolidada dentro de los Estudios de Traducción y está siendo la iniciadora de nuevos enfoques teóricos sobre la disciplina, gracias a la visión dinámica que los diferentes autores han dado a esta modalidad de traducción. Dado el veloz crecimiento al que se ha visto sometida la traducción subordinada, han surgido numerosas denominaciones sobre ésta y los tipos que la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

componen. La terminología más extensa es la referente a la traducción audiovisual, puesto que es el tipo de traducción subordinada que más atención ha recibido por parte de los investigadores, lo que hace que sea frecuente emplear las denominaciones *traducción audiovisual* y *traducción subordinada* como sinónimos. Sin embargo, esto puede llevar a malentendidos y se puede crear la sensación de que los demás tipos de traducción subordinada (la traducción de cómics, publicidad o canciones) han dejado de existir. En la actualidad, se están empleando términos que puedan abarcar todos los tipos de traducción subordinada, como sucede con *traducción multimedia* o *traducción multidimensional* o *traducción multimodal.*

También hemos tratado uno de los grandes debates sobre la diversidad terminológica que acompaña a la traducción subordinada. Dicho debate gira en torno a si la traducción subordinada debería o no considerarse una adaptación. Sin embargo, a pesar de que las similitudes conceptuales entre ambos términos están bastante claras en este contexto, las connotaciones negativas que el término *adaptación* conlleva hacen que los teóricos no se decanten por esta denominación. Otra cuestión importante que se plantean los estudiosos de la traducción subordinada es si esta denominación puede extenderse a todas las ramas y modalidades de la traducción, puesto que todos los textos están sometidos a ciertas restricciones de carácter lingüístico y extralingüístico.

2.1.3. Similitudes entre la traducción de canciones y la traducción audiovisual y la traducción de poesía

Tras describir los rasgos definitorios de la traducción subordinada, los tipos que la componen y la evolución que ha seguido en los últimos años, y tras exponer el debate terminológico al que esta modalidad de traducción se ve sometida, nos hemos centrado en la traducción de canciones, que es un tipo de traducción subordinada al que no se le ha prestado tanta atención como a la traducción audiovisual. Hemos visto que muchas de las características que definen la traducción audiovisual pueden adecuarse a la traducción de canciones, por lo que sería posible estudiar este tipo de traducción siguiendo las premisas teóricas establecidas para la traducción audiovisual. Además de la traducción audiovisual, nos hemos detenido en las similitudes que la traducción de canciones comparte con la traducción de poesía, por lo que también hemos tenido en cuenta algunos de los principios teóricos sobre los que se fundamenta esta modalidad de traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. La traducción de canciones

2.2.1. La canción de consumo

En la primera parte del tercer capítulo hemos recogido, a través de las reflexiones planteadas y analizadas por Eco (1964) y Szendy (2008), algunas de las características fundamentales del objeto de traducción de la presente tesis, esto es, la canción de consumo (o *canzonetta*).

Las bases sobre las que se fundamenta la canción de consumo son la repetición, que suele afectar al ritmo y a la temática de las letras, y la fuerte presencia de factores comerciales. La canción de consumo desempeña un papel fundamental en la sociología y la cultura de masas, por lo que la traducción de este tipo de productos es también muy importante. Hemos observado que a través del estudio de la traducción de canciones de consumo se pueden obtener datos históricos, sociales y culturales sobre las relaciones entre las diferentes sociedades y culturas implicadas en el proceso traductor, así como sobre el origen y la naturaleza de las traducciones. Otro elemento que hemos destacado es que, en la traducción de canciones de consumo, el plano lingüístico debe ser tomado en consideración desde una nueva perspectiva, la cual resulta paradójica, pues, como afirmaba Szendy (2008), la letra conforma (o no) el elemento clave de la canción. Aunque en ocasiones el texto de la canción pase desapercibido, ya que la melodía o el ritmo suelen adquirir un mayor protagonismo, la letra de la canción es inseparable del resto de sus componentes.

2.2.2. Estado de la cuestión. La traducción de canciones de consumo

Una vez explicadas las características principales de la canción de consumo y las dificultades y beneficios que podía entrañar (el estudio de) su traducción, hemos procedido a elaborar un estado de la cuestión sobre las principales líneas de investigación en traducción de productos musicales, prestando especial atención a aquellos autores que se han dedicado a la traducción de canciones de consumo. Hemos tomado como punto de partida el número especial que la revista *The Translator* publicó en el año 2008, dedicado a la música y la traducción. A partir de la bibliografía recopilada al final de dicho número, y ampliándola, hemos podido observar que la mayoría de las investigaciones sobre la traducción de productos musicales habían sido realizadas en los últimos veinte años y que uno de los temas que más se habían tratado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

era la traducción de ópera. Los estudios sobre la traducción de canciones (y en concreto, de canciones de consumo) eran más escasos, y de entre ellos hemos destacado los llevados a cabo por Davies y Bentahila (2006, 2008), Franzon (2001, 2005, 2008), Gorlée (2005), Hewitt (2000), Kaindl (2005) y Low (2003, 2005). En España, la traducción de ópera ha sido también el tema que más atención ha recibido por parte de los investigadores. Hemos mencionado a algunos autores españoles centrados en la traducción de canciones, como Cotes Ramal (2005), García Jiménez (2010, 2012), Marc Martínez (2011), Martínez (1984) o Peña (2001, 2011, 2012), entre otros.

En este capítulo, nos hemos detenido a estudiar la diversidad terminológica (*adaptación, versión, reescritura*) que también acompaña a la traducción de productos musicales, que a menudo se ve relegada a un segundo plano dentro de los Estudios de Traducción.

2.2.3. Nuestro modelo de análisis

Por último, hemos propuesto nuestro propio modelo de análisis de traducción de canciones de consumo, integrando las propuestas de autores como Franzon (2008), Low (con su Principio de Pentatlón, de 2003 y 2005) y Kaindl (2005). Siguiendo a Peña (1997), hemos desarrollado un modelo de análisis de traducciones que tenga en consideración todos los parámetros que influyen en la traducción de una canción, como la música, la letra, la interpretación, los factores comerciales y los factores históricos, sociales y culturales.

2.3. Contextualización del corpus. Los años sesenta

2.3.1. Los años sesenta en el mundo

Dado que en esta tesis, como ya se ha dicho, hemos seguido la metodología de los Estudios Descriptivos de Traducción, el cuarto capítulo se ha dedicado a la contextualización social, cultural e histórica en la que surgieron las traducciones que aquí estudiamos, esto es, los años sesenta. Para ello, nos hemos apoyado principalmente en la obra de Marwick (1998). Después de explicar los cambios ideológicos, culturales, artísticos y sociales que se dieron a nivel mundial durante esta década, hemos visto que los sesenta podrían reducirse a un fenómeno concreto: la aparición de la juventud como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nuevo agente social y, con ello, la música de consumo como nuevo lenguaje universal. A través de las canciones de los sesenta se transmitieron los valores y las ideas de toda una época, por lo que la música de consumo conforma, sin duda, uno de los legados más completos y enriquecedores de este periodo histórico.

2.3.2. Los años sesenta en España

En un segundo apartado, nos hemos centrado, siguiendo el trabajo de Fusi Aizpúrua (2001), en ver cuáles fueron los factores más característicos de la España de los sesenta. Los avances económicos e industriales experimentados durante la década conllevaron mejoras sociales y cambios en la educación y en el nivel cultural e ideológico del país. Dichos cambios quedaron plasmados, sobre todo, en la «descatolización» de la sociedad, la liberación sexual y femenina, la transformación de la familia y en la demanda por parte de los ciudadanos de mejores calidades de vida. Basándonos en la investigación de Segrelles Cuevas (2012), hemos observado cómo la juventud española se convirtió en el símbolo de la década en el país, con la música de consumo como emblema. Los jóvenes españoles se transformaron en un factor social y cultural determinante para la implantación de las nuevas ideologías y estilos de vida.

2.4. Análisis del corpus

Por último, hemos procedido a examinar las 18 canciones de las que se compone nuestro corpus y lo hemos hecho aplicando el modelo de análisis presentado en el capítulo anterior. Cabe señalar que, antes de entrar de lleno en el análisis, hemos ofrecido, siguiendo a Antonelli (2010), un resumen de los rasgos (sobre todo lingüísticos) que caracterizan la canción de consumo italiana de los sesenta, con el objetivo de delimitar y definir el tipo de texto origen al que nos enfrentamos. Seguidamente, hemos comenzado con el análisis de corpus, del que hemos obtenido una serie de resultados a nivel musical, lingüístico, interpretativo, histórico y socio-cultural.

Es de destacar que mediante el estudio de los factores históricos y socio-culturales de cada canción, para los cuales nos hemos basado, entre otros, en los trabajos de Borgna (1992), Piazzoni (2011) o Merolla (2011), hemos pretendido recordar y resaltar los acontecimientos claves de la Italia musical de los años sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

II. TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA TRADUCCIÓN. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo, pretendemos realizar un breve recorrido histórico por los principales enfoques teóricos que han caracterizado a los Estudios de Traducción a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con la finalidad de dar a conocer, de forma general y sin ninguna pretensión de exhaustividad, las teorías traductológicas y las bases teóricas sobre las que se ha fundamentado la presente tesis. Además, situaremos el objeto de nuestro estudio (la traducción de canciones) dentro de los Estudios de Traducción, en concreto, dentro de la traducción subordinada, donde se prestará especial atención a la traducción audiovisual (TAV) y la traducción de poesía, dos modalidades que guardan muchas similitudes con la traducción de canciones.

Como acabamos de decir, en este primer apartado se hará un resumen de las etapas por las que han pasado las numerosas reflexiones teóricas que se han realizado sobre la traducción, las principales características que ésta presenta y los autores que las han planteado, todo ello sin pretensión alguna de exhaustividad.

Para empezar, se hará una breve introducción sobre el nacimiento de la disciplina teórica y su evolución. Seguidamente, se ofrecerán las clasificaciones de los diversos enfoques que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial. Así, nos hemos basado en las obras de tres estudiosas de la traducción, como Rabadán (1992), Hurtado Albir (1994, 1995, 2001) y Nergaard (1995), las cuales aportan, junto a sus clasificaciones, nuevas maneras de entender la disciplina que se pretenden aplicar en esta tesis. Rabadán se centra en la conciliciación entre teoría y práctica de la traducción; Hurtado Albir ofrece una postura integradora de los principales enfoques teóricos y presta especial atención a los Estudios Descriptivos; por su parte, Neergard se basa, sencillamente, en los estudiosos de la traducción y en sus obras, que son los pilares fundamentales de los Estudios de Traducción.

Por último, se explicarán las propuestas de algunos de los autores más representativos de las corrientes teóricas contemporáneas en traducción y cuyas teorías se siguen en este trabajo. De este modo, no sólo se dará una idea general sobre algunas de las principales líneas de investigación, sino que se conocerá mejor a las personas que las han creado.

En una segunda parte, se hablará sobre la traducción subordinada, modalidad de traducción en la que se enmarca la traducción de canciones. Tras exponer las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

características que definen este tipo de traducción y los estudios de algunos de los autores (españoles y extranjeros) que han tratado este tema, observaremos los puntos en común existentes entre la traducción de canciones y otros tipos de traducción subordinada, como es el caso de la traducción audiovisual (TAV). Además, estableceremos lazos de unión entre la traducción de canciones y la poesía, otra modalidad con la que la traducción de canciones presenta numerosas semejanzas. La finalidad de comparar la traducción de canciones, la TAV y la traducción de poesía es la búsqueda de modelos teóricos ya existentes que puedan ser aplicados (o no) a la traducción de canciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La primera mitad del siglo XX es conocida como la «era de la traducción» (Hurtado Albir, 2001: 118), ya que es en este periodo cuando surgen las primeras organizaciones gubernamentales y no gubernamentales en las que los servicios de traducción e interpretación son necesarios. También es en este momento cuando aparecen los primeros centros de formación de traductores e intérpretes y las organizaciones profesionales, y cuando cobran existencia las nuevas variedades de traducción (como el doblaje o la traducción automática) y la traducción especializada alcanza su mayor apogeo (traducción científica, técnica o económica).

Algunas de las publicaciones, a nivel teórico, de este periodo, y que marcarán las reflexiones posteriores sobre traducción, son *Die Aufgabe des Übersetzers,* de Benjamin (1923). Para Benjamin, la traducción no queda ensombrecida por el original o viceversa, sino que ambas forman parte de una lengua más amplia y universal. Este trabajo será posteriormente analizado por Derrida en su obra *Des tours de Babel* (1985).

En el panorama español, destacan las obras de Ortega y Gasset *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) y de Ayala, con su *Breve teoría de la traducción* (1943). Ortega y Gasset señala el afán utópico atribuido a la traducción y la considera como un género literario aparte, puesto que es el lector el que debe avanzar hacia el autor y no al contrario. Ayala, por su parte, opina que la traducción es una tarea imposible, desesperada, por lo que comienza a estudiarla desde el punto de vista de la tipología textual. La gran variedad de textos en que se refleja una cultura da lugar a que exista una gran variedad de soluciones.

El estudio de la traducción en esta primera mitad del siglo XX se lleva a cabo desde una concepción filosófica del lenguaje, pues no se tiene tan en cuenta su función utilitaria, sino su proyección hacia el lenguaje universal. Las reflexiones realizadas en esta época se distinguen por seguir teorizando sobre la traducibilidad o la intraducibilidad, por la poca delimitación terminológica de la disciplina y por su carácter prescriptivo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

3.1. Introducción

La segunda mitad del siglo XX va a suponer la consolidación de la disciplina. Después de la Segunda Guerra Mundial se produce una gran eclosión dentro del mundo de la traducción, surge una necesidad de entendimiento entre los distintos estudiosos y se realizan los primeros trabajos teóricos en los que se apuesta por un análisis descriptivo y más sistemático de la traducción. Destacan Fedorov, Vinay y Darbelnet, Mounin o Jakobson.

A partir de entonces, se van a suceder, a veces sin una clara delimitación, numerosas propuestas y maneras de enfocar la disciplina hasta convertirla en un campo de estudio independiente y autónomo.

3.2. Clasificación propuesta por Rosa Rabadán (1992)

A continuación se presenta la clasificación que Rabadán realiza en su trabajo *Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción* (1992).

Rabadán opta por comenzar realizando un análisis cronológico de todas las tendencias teóricas que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, la autora las agrupa según estudien la traducción como resultado, función o proceso.

El análisis cronológico está dividido en tres fases y tiene su punto de inicio con la publicación de *Stylistique comparée du français e de l'anglais*, de Vinay y Darbelnet (1958). A partir de ese momento, la disciplina quedará enmarcada (aunque no para siempre) dentro de la lingüística aplicada, y seguirá los métodos de análisis típicos de la lingüística, es decir, lo escalonados de abajo-arriba (*bottom-to-top*).

A mediados de los años 70, la llegada de la lingüística del texto, junto con los resultados de aplicar principios antropológicos a la traducción bíblica (Nida, 1964 y Nida y Taber, 1974), va a suponer la creación de tipologías textuales aplicadas a la traducción. A pesar de que tuvieron una gran acogida en Europa, estas teorías quedaron rápidamente obsoletas debido a su carácter estático y, de nuevo, puramente lingüístico.

Una década más tarde, como mencionará Hurtado Albir con respecto a la publicación de los trabajos de Holmes, la disciplina se constituye como independiente y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se separa de la lingüística y de la crítica literaria. Su campo de estudio va a dividirse en tres ramas: la teórica, la descriptiva y la aplicada. Aparece la denominación de *Estudios de Traducción* y se comienza a emplear una metodología propia.

A partir de entonces, Rabadán (1992: 46) distingue entre «tres puntos de vista básicos a la hora de abordar el estudio del fenómeno traductor», los cuales dan a lugar a tres maneras distintas de ver la traducción: como resultado, como función y como proceso.

Las características generales que presentan estos tres modos de enfocar la traducción son:

– La tendencia a adoptar posturas conciliadoras dentro de las líneas de investigación.[1]

– La tendencia a prestar una mayor atención a los factores extratextuales (como el contexto o la recepción) que rodean al texto.

– La tendencia a crear modelos parciales influenciados por el contexto sociocultural en el que tienen lugar, a pesar de que todos traten de ser universales.

Rabadán propone una última tendencia: aunar teoría y práctica de la traducción, entendiendo esta unión como el acercamiento entre el mundo académico y el profesional.

3.2.1. La traducción como resultado

La traducción como resultado tiene como principal representante el modelo conocido como Teoría del Polisistema o Teoría Polisistémica. Creada por Even-Zohar en la universidad de Tel-Aviv en 1979, esta teoría tiene el objetivo particular de estructurar, desde un punto de vista semiótico, la literatura en Israel. La literatura se entiende como un sistema dinámico y complejo en el que influyen factores textuales y extratextuales. La traducción desempeña un papel crucial dentro de cada literatura, puesto que puede realizar dos tipos de funciones, dependiendo de la fuerza que ejerza la literatura en el sistema en el que está incluida. Si la literatura nacional es de carácter joven e innovador, la traducción funcionará como afianzadora de los elementos clásicos y conservadores. Si por el contrario sucede al revés y la literatura nacional se caracteriza

[1] *Cf.* Hurtado Albir, 1994, 1995, 2001.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por ser más tradicional, la traducción se encargará entonces de introducir elementos nuevos y rejuvenecedores.

Toury, a partir de esta idea, establecerá los principios básicos de los estudios contemporáneos sobre la traducción, basados en la descripción y la reformulación de los conceptos de equivalencia y norma. Las propuestas de Even-Zohar y Toury se explicarán posteriormente de manera más detallada (*vid.* 3.4.3.2 y 3.4.3.3).

The Manipulation School (La Escuela de la Manipulación) es la sucesora de la Teoría del Polisistema, ya que, en palabras de Rabadán (1992: 49), «se trata simplemente de los resultados que se han obtenido de la aplicación de los principios polisistémicos en Europa». Dentro de esta tendencia destaca Hermans (1985), cuyo objetivo principal es el estudio de la recepción de la traducción en la cultura de llegada. Ya no se trata de describir la traducción simplemente, sino de establecer la función que ésta desempeña en la cultura meta. Es el comienzo del enfoque que estudia la traducción como función.

3.2.2. La tradución como función

Rabadán no se olvida de los modelos socioculturales, sucesores de la Escuela de la Manipulación y que entienden la traducción como un acto de comunicación intercultural que sobrepasa las fronteras lingüísticas y literarias y se sitúan en un contexto global cultural.

Otro de los modelos que se enmarcan dentro de esta categoría es el *Skopostheorie* (Teoría del Skopos) de Vermeer. Según Rabadán (1992: 50) «es un modelo simple, pero muy útil, que se puede combinar sin grandes violencias con diversos modelos de análisis más desarrollados». Estos modelos se basan en cumplir con el objetivo final de la traducción, teniendo en cuenta a los receptores y la situación en la que se produce tal recepción.

3.2.3. La traducción como proceso

En lo referente a la traducción entendida como un proceso, destacan los modelos psicolingüísticos, que pretenden estudiar de manera empírica los diferentes pasos mentales que realiza el traductor mientras hace su trabajo. Dentro de ellos cabe mencionar los *TAP* (*Thinking- Aloud Protocols*) (protocolos de pensamiento en voz alta), grabaciones de discursos de traductores que explican los procedimientos que han seguido mientras traducían.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.4. Otros enfoques

Además de estos tres grandes enfoques, Rabadán destaca la existencia de otros más restringidos temáticamente. Estos son, por una parte, la aproximación hermenéutica, muy relacionados con el campo de la filosofía y de entre los que destacan los trabajos de Gadamer o Derrida y, por otra parte, los modelos textuales que se alzan a favor del texto como la base de la traducción.

En sus conclusiones, Rabadán (1992: 57) habla sobre la posible «atomización de las parcelas de estudio dentro del campo», a pesar de que la tendencia general sea la de integrar y unificar todos los enfoques de la disciplina. Sin embargo, la autora no considera dicha atomización como una involución, sino todo lo contrario, puesto que esta manera es, a veces, la única para conseguir el objetivo principal. Si esto sucede, se podrá producir un acercamiento entre teoría y práctica y las teorías planteadas a nivel académico podrán servir de gran ayuda a los profesionales del mundo de la traducción.

3.3. Clasificación propuesta por Amparo Hurtado Albir (1994, 1995, 2001)

En sus trabajos *Perspectivas de los estudios sobre la traducción* (1994), *Pasado, presente y futuro de los estudios sobre la traducción* (1995), y, sobre todo, *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología* (2001), Hurtado Albir expone y estructura los enfoques teóricos de la segunda mitad del siglo XX. En sus estudios de 1994 y 1995, la autora divide estos enfoques en dos grandes categorías (la primera centrada en la descripción y comparación de lenguas, y la segunda, en los enfoques textuales). La autora aumentará el número de categorías hasta cinco en su trabajo de 2001, en el que clasificará los enfoques teóricos de la segunda mitad del siglo XX en 1) enfoques lingüísticos; 2) enfoques textuales; 3) enfoques cognitivos; 4) enfoques comunicativos y socioculturales; 5) enfoques filosóficos y hermenéuticos (Hurtado Albir, 2001: 125-6).

3.3.1. Enfoques descriptivos y comparativos

Según Hurtado Albir (1995: 83), en la primera categoría (enfoques descriptivos y comparativos) se encontrarían «todos aquellos estudios que efectúan más bien una comparación entre lenguas, aplicando para ello diferentes modelos lingüísticos». Los modelos empleados son:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– La lingüística comparada tradicional, compuesta por aquellos estudios que realizan comparaciones en el plano léxico, morfológico y sintáctico.

– Las estilísticas comparadas, cuya mayor aportación, de acuerdo con Hurtado Albir, han sido los procedimientos de traducción, que han sido utilizados por numerosos estudiosos como Vinay y Darbelnet o Newmark.

– Las comparaciones gramaticales llevadas a cabo entre las distintas lenguas.

– Los enfoques semióticos, en los que la traducción es entendida como un proceso de transformación de signos.

– Los enfoques semánticos, donde la obra más importante es *Meaning-based Translation,* de Larson (1984).

3.3.2. Enfoques textuales

La segunda categoría (enfoques textuales) nace en la década de los setenta, momento en el que se reivindica la traducción como un hecho textual. Autores característicos de esta categoría son Holmes, Meschonnic, Ladmiral, etc. En este bloque los modelos de análisis que se siguen son:

– Los estudios específicos dedicados a alguna variedad de traducción.

– El enfoque tipológico, que considera que el análisis de una traducción debe hacerse en función de la tipología textual (Reiss, 1976).

– El enfoque funcional de House, que reivindica el análisis traductológico según la función textual.

– Los modelos de análisis intratextual, extratextual y las aplicaciones didácticas influidas por la lingüística del texto.

– Los modelos evaluativos de House o de Larose.

– El enfoque intercultural, que otorga especial importancia al aspecto cultural y a los mecanismos de recepción de la traducción. Hurtado Albir incluye en este enfoque a numerosos expertos, como los traductológos bíblicos (Nida, Taber), los de la Teoría del Skopos (Nord, Vermeer, Reiss) o los representantes de la Escuela de la Manipulación (Toury, Lambert, Lefevere, Hermans, etc.), entre otros.

– Por último, la autora cita el enfoque dedicado al análisis del proceso traductor. Aquí destacan estudiosos como Steiner y su reivindicación de que la traducción es un proceso hermenéutico, o el modelo interpretativo o teoría del sentido de París, con Seleskovitch, Lederer y Delisle a la cabeza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tras analizar las diferentes líneas de estudio que han ido surgiendo en la disciplina, Hurtado Albir propone un enfoque integrador e interdisciplinario que enriquezca y, al mismo tiempo, unifique la disciplina en lo referente a la terminología, su ubicación, su ámbito de estudio y su perspectiva analítica. Sin duda se trata de una propuesta, sobre todo, práctica, ya que si algo caracteriza a los numerosos enfoques desarrollados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX es el hecho de que todos tienen mucho en común y se interrelacionan, por lo que intentar separarlos y estudiarlos de forma independiente resulta más complicado e infructuoso.

3.3.3. Enfoques cognitivos

– Los enfoques cognitivos, según Hurtado Albir (2001: 128), son aquellos que se centran en el análisis de los procesos mentales llevados a cabo por el traductor mientras realiza su labor y que coinciden con el enfoque dedicado al análisis traductor que cerraba la segunda categoría (enfoques textuales) del apartado anterior, donde destacaba el modelo interpretativo o teoría del sentido, con Seleskovitch y Lederer como sus máximos representantes. En esta ocasión, la diferencia estriba en que la autora introduce también aquellos estudios experimentales que investigan de forma empírica los mecanimos del proceso traductor, como los *Thinking-Aloud Protocols (TAP),* que habían sido considerados por Rabadán (*vid.* 3.2.3).

3.3.4. Enfoques comunicativos y socioculturales

– Los enfoques comunicativos y socioculturales son los que inciden en la función comunicativa de la traducción, teniendo en cuenta sus aspectos contextuales y prestando atención a los elementos culturales. Los enfoques comunicativos se corresponden con el enfoque intercultural del que hablaba Hurtado Albir en la segunda categoría del apartado anterior y en el que destacaban los traductológos bíblicos, los de la Teoría del Skopos o los representantes de la Escuela de la Manipulación. Además de ellos, esta vez la autora incluye, por ejemplo, los análisis de la traducción desde perspectivas feministas (Díaz-Diocaretz, Simon o Godayol son algunas de las investigadoras dedicadas a este campo) y los estudios relacionados con la traducción y el postcolonialismo, con Robinson o Carbonell como sus representantes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.5. Enfoques filosóficos y hermenéuticos

– Por último, los enfoques filosóficos y hermenéuticos engloban aquellos estudios sobre la hermenéutica bíblica (donde destaca Schökel), los estudios de cariz especulativo que se muestran escépticos a la hora de aplicar el método científico a la traducción (como los propuestos por Paz, Venuti, Berman, etc.) o los estudios de carácter filosófico-hermenéutico, donde sobresalen Steiner, Gadamer, Ortega-Arjonilla, etc. Hurtado Albir habla también de los enfoques deconstruccionistas (Derrida, Vidal Claramonte) y de las teorías canibalistas (De Campos, Gavronsky), principalmente.

Además de esta nueva, más completa y más detallada clasificación de los enfoques teóricos sobre la traducción a partir de la segunda mitad del siglo XX, Hurtado Albir (2001: 124) hace referencia a los numerosos repertorios bibliográficos, los estudios terminólogicos, los diccionarios y enciclopedias, las publicaciones periódicas y las colecciones y series sobre Traductología que han ido surgiendo a lo largo de los últimos sesenta años sobre la disciplina, la cual también cuenta con sus propios tratados (*vid.,* por ejemplo, Peña y Hernández, 1994).

Hurtado Albir (2001: 149) vuelve a incidir en la idea del enfoque integrador de la Traductología, que debe ser entendido en un doble sentido: «integrador del análisis de la traducción como proceso y como producto (en sus relaciones internas y externas) […], pero también integrador de todo el ámbito de estudio de la disciplina: estudios teóricos, descriptivos y aplicados».

3.4. Clasificación propuesta por Siri Nergaard (1995)

3.4.1. Clasificación cronológica

En su introducción a la obra *Teorie contemporanee della traduzione* (1995), Nergaard divide los enfoques teóricos de este periodo en tres grandes bloques, coincidiendo cada uno de ellos con una generación de expertos traductólogos.

La primera generación corresponde a los años cincuenta y sesenta y se desarrolla en Alemania y EE. UU., principalmente. Los estudiosos de este periodo, de entre los que destacan Jakobson, Chomsky o Lefevere, entre otros, anhelan dotar a la traducción de un carácter científico. De ahí que las teorías desarrolladas tuvieran una función práctica y su objetivo primordial fuera el análisis de la equivalencia entre texto origen y texto meta. Estas teorías sólo tienen en cuenta el aspecto puramente lingüístico de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción. Las aproximaciones extralingüísticas y extratextuales, que posteriormente han demostrado ser de gran importancia para la traducción, quedan al margen.

La segunda generación tiene lugar en Tel Aviv, Países Bajos y Francia durante la década de los setenta y ochenta. El objetivo no es prescribir, sino describir cuáles son los factores que hacen que una traducción sea considerada como tal. Berman (1984: 39), que propone el término *Traductología* para denominar a la disciplina, considera que esta es la «reflexión que hace la traducción sobre sí misma, partiendo del hecho de que es una experiencia». En este momento se pasa de las relaciones interlingüísticas, como sucedía en la primera generación, a las intertextuales. Autores como Holmes o Toury destacan por intentar definir la disciplina de la traducción y por establecer sus objetivos principales.

La tercera generación comienza a partir de los años ochenta. Es en este momento cuando aparece el término *Translation Studies* («Estudios de Traducción») para nombrar a la disciplina, que a partir de ahora no se considerará ni una ciencia, ni una teoría, sino un campo de estudio. La traducción tiene más en cuenta la cultura que la lengua, debido a que el mayor número de dificultades suele estar relacionado con el ámbito cultural, en lugar de con los aspectos lingüísticos. Aparecen nuevos conceptos para elementos como el texto, la lengua y la nacionalidad y se empiezan a estudiar las relaciones entre traducción y cultura dominante y dominada, traducción y género, traducción y colonialismo, traducción e ideología y traducción y subjetividad.

Según Nergaard, si se analizan estas tres generaciones detenidamente, se observa que:

– La primera generación determina la palabra como su unidad de estudio y se ocupa de analizar el texto no literario.

– La segunda generación se basa en el texto y estudia el texto literario.

– La tercera y última generación se centra en la cultura y, por tanto, supera la dicotomía entre texto no literario y texto literario.

3.4.2. Clasificación temática

Establecida esta propuesta de clasificación desde una perspectiva cronológica, Nergaard vuelve a agrupar a los autores de cada generación siguiendo un criterio temático con la intención de ofrecer algunas perspectivas sobre los problemas que plantea la traducción. La división se ha realizado en tres grandes apartados: la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción estudiada desde una perspectiva semiótica, desde una perspectiva poético-literaria y, finalmente, desde una perspectiva filosófica.

En la primera categoría se encuentran los trabajos de Jakobson, Levý, Lotman, Toury y Eco. En la segunda, los de Nida, Even-Zohar, Holmes, Meschonnic, Paz y, de nuevo, Toury y Lotman. En la última se encuentran Quine, Gadamer y Derrida.

Como se puede ver, hay algunos autores que han publicado estudios que se incluyen en dos ramas distintas de la clasificación. Ante ello, cabe señalar que, según la propia Nergaard (1995: 18), la distinción entre las perspectivas no es siempre clara, evidentemente, hay superposiciones y cada prospectiva reenvía de algún modo a las otras.

3.4.3. Clasificación por autores

Por último, Neergard clasifica las diferentes teorías sobre traducción atendiendo a los autores que las han elaborado. A continuación exponemos una selección de aquellos autores cuyos planteamientos teóricos hemos pretendido aplicar durante la elaboración de la presente tesis doctoral.

3.4.3.1. Umberto Eco

Eco se caracteriza por tener en cuenta los factores semióticos, textuales y culturales que intervienen en la traducción. Además de seguir algunas de las premisas teóricas expuestas por este autor, en este trabajo nos hemos basado en otras de sus obras (de carácter filosófico y sociológico), como se verá en el capítulo III.

En *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione* (1995), Eco se centra, además de en otros asuntos, en la orientación de la traducción hacia el polo origen o el polo meta, la noción de fidelidad o la aplicación del concepto de *enciclopedia* (entendido como conocimiento) al campo de la traducción, en relación al cual Eco afirma que el traductor debe tener en cuenta la idea de enciclopedia general de la época del autor al que traduce.

Con respecto a la orientación de las traducciones hacia el polo origen o meta, Eco opina que las traducciones se pueden valorar en las dos direcciones, y que la orientación hacia el sistema meta no tiene por qué ser considerada de manera sistemática como la única opción válida o correcta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otra parte, la fidelidad es concebida por Eco como un concepto que puede sufrir alteraciones. Según el autor, los criterios de fidelidad pueden cambiar, pero deben estar refrendados en el interior de una cultura concreta y deben ser coherentes dentro del ámbito del texto traducido.

Una de las características más destacables de Eco es su pragmatismo. En sus trabajos abundan ejemplos de casos reales de traducción, que han sido recopilados a lo largo de su experiencia como corrector de traducciones, traductor o autor traducido que ha colaborado con los traductores de sus obras.

Muchas de las propuestas de Eco se han recogido en su libro *Dire quasi la stessa cosa*, publicado en 2003. La obra es una selección de ensayos y conclusiones extraídas de una serie de conferencias y seminarios sobre traducción realizados en Toronto, Oxford y Bolonia, algunos de los cuales ya habían sido publicados en revistas de carácter especializado.

El libro constituye un rico mosaico de ejemplos y casos traductológicos que ayudan al autor a plantearse la naturaleza de la traducción en los primeros capítulos del libro y a teorizar sobre ella y sus principales características en los últimos.

La cuestión en torno a la que giran todos estos casos es: ¿qué es traducir?, a lo que Eco responde que es «decir casi la misma cosa» en otra lengua. Sin embargo, el problema reside en discernir qué se quiere expresar con ese «casi», con ese «decir», con ese «misma», y, por supuesto, con ese «cosa».

Eco no sólo hace referencia a la traducción de textos, sino que también trata las *traducciones intersemióticas* (denominación jakobsoniana), es decir, los traspasos, por ejemplo, de una novela a una película o de una poesía a música.

Eco insiste en el término *negociación* para referirse al proceso de traducción, el cual viene precedido por otro proceso, el de la interpretación (según el propio autor, una traducción es una interpretación, pero no siempre una interpretación es una traducción).

Otro concepto en el que ahonda el autor es el de fidelidad, la cual debe entenderse ahora como la tendencia a creer que la traducción siempre es posible si el texto origen se interpreta con el empeño de identificar su sentido profundo. De hecho, fidelidad no significa, para Eco, exactitud, sino lealtad, honestidad, respeto, piedad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.4.3.2. Itamar Even-Zohar

Como ya se ha señalado, el israelí es el creador de la Teoría de Polisistema o Teoría Polisistémica que influirá en la aparición de los Estudios Descriptivos de Traducción, perspectiva teórica adoptada en esta tesis doctoral. En su trabajo *Polysistem Theory* (1979), Even-Zohar afirma que el término *polisistema* es más que una convención terminológica, y su objetivo es especificar su concepción como algo dinámico y heterogéneo que se opone al enfoque sincrónico. El análisis literario interesa, no sólo en su producción textual, sino en su recepción en un contexto histórico, su posición dentro del sistema literario en cuestión y en sus relaciones con otras literaturas.

El lugar que ocupa la traducción dentro del polisistema literario es analizado por Even-Zohar en *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1978). Según el autor, es posible entender la literatura traducida como literatura en general o como parte de la literatura del país receptor. Hasta ese momento no se había tenido en cuenta la existencia de la literatura traducida en cuanto un sistema literario en particular, aunque hay autores, como ya se vio con Ortega y Gasset (*vid.* 2), que así lo consideran.

La literatura traducida es, según la propone Even-Zohar, un corpus de textos estructurado que funciona como un sistema. Los textos traducidos se relacionan entre sí:

– en el modo por el cual son seleccionados por la cultura meta en el que se incluyen.

– en el modo por el que adoptan normas específicas, comportamientos y líneas de conducta que son el resultado de sus relaciones con otros co-sistemas.

Para explicar la posición que ocupa la literatura traducida dentro del sistema literario y la manera en la que ésta puede influir en la creación de modelos, Even-Zohar utiliza una serie de oposiciones binarias:

– Canonizado vs. no canonizado. Lo canonizado es lo que los círculos dominantes de una cultura determinada consideran como legítimo, y que forma parte de la herencia cultural de un sistema. Lo no canonizado no se considera legítimo, y por tanto, es rechazado.

– Central vs. periférico. Lo central es el núcleo del polisistema y lo conforman el conjunto de reglas que rigen la producción textual. Es más poderoso que lo periférico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Primario vs. secundario. Lo primario es innovador (genera ampliaciones y reestructuraciones en el repertorio literario) y lo secundario, conservador (consolida el repertorio existente).

Según Even-Zohar, la traducción tiene una función primaria cuando participa activamente en la modelización del centro del polisistema, ya que puede crear nuevos géneros y estilos. Esto sucede cuando el polisistema no está cristalizado, es decir, cuando la literatura es joven, cuando es periférica o débil (o las dos cosas) o cuando se están viviendo momentos de cambio, crisis o desarrollo.

La literatura traducida mantiene una posición secundaria cuando constituye un sistema periférico dentro del polisistema. Mientras la literatura contemporánea original continúa desarrollándose con nuevas normas y modelos, la literatura traducida se adhiere a las normas que han sido refutadas por el centro establecido. La función secundaria se produce en literaturas fuertes y en ellas la traducción ocupa una posición marginal que sólo podrá resarcirse en las épocas de crisis.

La posición normal de la literatura traducida es la secundaria; sin embargo, hay que señalar que la traducción no es un fenómeno cuya naturaleza y límites se dan de una vez por todas, sino que se trata de una actividad pendiente de las relaciones que hay dentro de un sistema cultural. Even-Zohar considera que éste es uno de los mayores fallos de las teorías contemporáneas sobre la traducción, las cuales se apoyan demasiado sobre modelos lingüísticos estáticos o sobre la teoría de la literatura no desarrollada.

3.4.3.3. Gideon Toury

Pertenece, junto a Even-Zohar, a la Escuela de Tel-Aviv. Partiendo de la Teoría Polisistémica, Toury creará los Estudios Descriptivos (eje de este trabajo) y el concepto de norma y dará un nuevo sentido a la manera de entender la equivalencia en la traducción.

Aunque el autor ya había establecido los objetos de su estudio en trabajos anteriores (*A Rationale for Descriptive Translation Studies*, 1980), es en su obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) donde la teoría queda expuesta en su totalidad.

Para Toury, y como se demostrará a continuación, todas las traducciones tienen una razón de ser, por lo que el concepto de análisis prescriptivo no tiene sentido en traducción. La traducción sólo puede ser estudiada desde una perspectiva descriptiva,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de forma que los Estudios Descriptivos de Traducción conforman una rama muy importante dentro de los Estudios de Traducción.

Según Toury, la traducción es un rol social llevado a cabo por el traductor, ya que la actividad traductora posee un fuerte carácter cultural. Al tratarse de un rol social, esta tarea debe seguir una serie de pautas que hayan sido establecidas y aceptadas por la comunidad en la que se desarrolla; en definitiva, la traducción debe atenerse a una serie de normas.

El autor presta en su obra un especial interés por los estudios descriptivos orientados al polo meta; es decir, a la hora de hacer investigaciones traductológicas, hay que tener en cuenta que cada una de las traducciones concretas estudiadas son hechos de la cultura que los acoge, y forman parte de esa cultura y reflejan su red interna de relaciones, cualesquiera que sean su función e identidad. Toury sostiene que las traducciones de aquellos textos producidos en una lengua y un sistema determinado suelen llenar ciertos vacíos en los sistemas meta en los que posteriormente se presentan. Gracias a la traducción, se produce un enriquecimiento mutuo de carácter cultural entre dos sistemas diferentes, algo que, como se verá al final de nuestro análisis (capítulo v), ha sucedido con las traducciones examinadas.

Consecuentemente, Toury argumenta que, debido a que las traducciones influyen en el desarrollo de un sistema supliendo las faltas de éste con nuevas ideas y conceptos, a la hora de analizar una traducción debería tenerse en cuenta el papel que ésta desempeña dentro del sistema en el que ha sido incluida, y por tanto, debería ser estudiada de acuerdo con las normas que rigen tal sistema.

Según la potencialidad de las restricciones socioculturales que se dan dentro del sistema meta, se dará un continuo delimitado por dos extremos: en uno de esos extremos se encuentran las reglas generales, que son relativamente absolutas, y en el otro extremo están los rasgos, caracterizados por ser puramente idiosincráticos. Entre estos dos extremos se encuentran las normas, las cuales, según se acerquen a un límite o a otro, van a ser más fuertes y, por tanto, más parecidas a las reglas, o más débiles y similares a los rasgos idiosincrásicos. Cabe mencionar que este continuo se caracteriza por ser relativo, por lo que puede o no afectar y verse afectado (o no) por los factores que lo condicionan.

El eje temporal tiene también un papel esencial en el continuo, ya que los tipos de restricción que lo componen pueden moverse de un extremo a otro y, por consiguiente,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ser más fuertes o más débiles y convertirse en normas objetivas (reglas) o normas subjetivas (rasgos idiosincrásicos).

Toury clasifica las normas en tres tipos, que se relacionan entre sí y dependen las unas de las otras:

– La norma inicial es la que va a hacer que el traductor decida realizar una traducción orientada al polo origen o al polo meta. De esta manera, si el traductor se decanta por la primera posibilidad se tendrá que adherir a las normas activas en el sistema origen. Si, por el contario, elige la segunda, entonces deberá actuar conforme a las normas activas establecidas en el sistema meta o en el sector de ese sistema en el que se presente la traducción.

Las traducciones del primer tipo se denominan traducciones adecuadas, que según definía Even-Zohar (1975: 43) son aquellas que actualizan en la lengua meta las relaciones textuales de un texto origen sin violar su sistema lingüístico (básico). Las traducciones del segundo tipo son llamadas traducciones aceptables, debido a que respetan las normas de la cultura meta. En ambos tipos de traducción se van a producir sin duda transformaciones, algo casi universal en el mundo de la traducción. Del mismo modo, es necesario decir que el autor entiende que la distancia entre el polo origen y el polo meta no es más que un continuo en el que no existen puntos que determinen dónde empieza o acaba cada polo. Ninguna traducción es completamente aceptable o completamente adecuada.

– En segundo lugar se encuentran las normas preliminares, las cuales se aplican a aquella información relacionada con la política de traducción que se ha seguido y la información que determina si la traducción se trata de una traducción directa o indirecta.

Según Toury, la política de traducción se refiere a los factores que regulan la elección de tipo textual, o de cada texto en particular. Estos factores se van a importar mediante la traducción a una cultura o lengua concreta en un momento determinado. Se podrá afirmar que existe tal política cuando se compruebe que la elección no es aleatoria. Con respecto a si la traducción es directa o indirecta, Toury argumenta que estas consideraciones se refieren al umbral de tolerancia para con las traducciones hechas desde lenguas distintas a la de origen.

– Por último están las normas operacionales, que son aquellas que dirigen las decisiones que se toman durante el acto de traducción. Además, Toury añade que estas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

normas afectan a la matriz del texto, es decir, a la forma de distribuir el material lingüístico, así como a la textura y a la formulación verbal del texto. También gobiernan, directa o indirectamente, las relaciones que se establezcan entre el texto meta y el texto origen, es decir, qué es más previsible que permanezca invariable en la traducción y qué cambiará.

Dentro de las normas operacionales, se encuentran las normas matriciales, que son las que controlan si la traducción está completa o no, es decir, si el texto meta presenta omisiones con respecto al texto origen. También estudian la distribución del contenido del texto meta con respecto al texto origen (cómo se han ubicado los contenidos y si han cambiado con respecto al original) y la segmentación textual.

A ellas hay que añadir las normas lingüístico-textuales, que son las que estudian el material con el que se formula el texto meta.

Las normas, según Toury, son las que determinan el tipo y grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales. Las normas son las que nos van a permitir formular y a su vez estudiar el postulado funcional-relacional de equivalencia en un texto traducido, en el trabajo de un traductor o grupo/escuela de traductores, en un momento histórico determinado. Toury está de acuerdo con la idea de mantener vivo el concepto de equivalencia en los Estudios de Traducción, aunque lo actualiza y lo convierte en un concepto de carácter descriptivo e histórico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, se han analizado tres maneras distintas de clasificar la gran variedad de enfoques teóricos que han ido surgiendo acerca de los estudios sobre la traducción a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XX.

Las tres autoras que hemos tomado como referencia (Rabadán, Hurtado Albir y Neergard) coinciden en comenzar con una breve cronología y, posteriormente, establecen los criterios en los que basan sus clasificaciones. Todas consideran que los distintos enfoques no están perfectamente delimitados, pues se superponen los unos a los otros y se interrelacionan. Además, las autoras examinadas comparten la opinión de que hay que crear un método que sea capaz de conciliar todas las teorías clasificadas.

Rabadán hace hincapié en la unión entre teoría y práctica, es decir, entre las teorías propuestas en el ámbito académico y la práctica profesional que llevan a cabo diariamente los traductores.

La clasificación ofrecida por Hurtado Albir destaca por la insistencia de su autora en el hecho de que los diferentes enfoques deberían adoptar una postura integradora y conciliadora, así como el papel tan importante que desempeñan los Estudios Descriptivos dentro de la Traductología. Con respecto a las propuestas integradoras, cabe señalar que éstas se caracterizan, tal y como afirman Chaume y García del Toro (2012: 103), por entender la traducción y la disciplina como una suma de enfoques teóricos. Hemos visto que Hurtado Albir es una de las defensoras de esta propuesta, junto con Snell-Hornby (la precursora, según Chaume y García del Toro), Baker, Venuti, Hatim y Mason o Marco, entre otros.

En último lugar, la clasificación de Nergaard se caracteriza por ser muy sencilla, pues se divide en tres grandes bloques en los que se presta atención a algunos de los trabajos más representativos de diversos estudiosos de la traducción, a quienes hemos dedicado un apartado. Esta división resulta especialmente práctica debido a que, en lugar de las diferentes líneas de investigación (que pueden resultar más complicadas de entender por ser muy abstractas y teóricas), son los autores los que han sido considerados como la pieza clave. En nuestro caso, hemos prestado especial interés a las obras de Eco, de Even-Zohar y de Toury, creador de los Estudios Descriptivos.

Esta tesis pretende aunar todos los rasgos mencionados, ya que nuestros objetivos son:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Interrelacionar los diferentes enfoques que han dominado las teorías contemporáneas de la traducción desde la perspectiva que proponen los Estudios Descriptivos.

– Prestar especial atención a los trabajos de los autores más representativos. De este modo, se podrán aplicar modelos de análisis o metodologías ya existentes a nuestro campo concreto, que es la traducción de la canción de consumo.

– Unir teoría y práctica, ya que es esencial que los resultados que se obtengan de las nuevas corrientes teóricas se puedan aplicar al mundo de la traducción profesional, gracias al cual existe la traducción.

Además de lo expuesto, hemos observado que en la actualidad (*cf.,* por ejemplo, Millán y Bartrina, 2013), los Estudios de Traducción se están desarrollando, más que por enfoques teóricos, por campos de estudio o modalidades de traducción. Esta tesis doctoral está dedicada a profundizar sobre una de estas modalidades: la traducción de canciones de consumo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA. INTRODUCCIÓN

La característica principal de la traducción subordinada es que el material que debe traducirse, el cual suele ser de carácter lingüístico, se encuentra «ligado» («subordinado», «constreñido») a una serie de factores extralingüísticos o no verbales, que influyen fuertemente en el proceso traductor y la traducción final, pues condicionan de manera notable el significado de dicho material.

Una de las definiciones más conocidas sobre traducción subordinada es la de Rabadán (1991: 149), según la cual por traducción subordinada se entiende «toda modalidad de transferencia interpolisistemática donde intervienen otros códigos además del lingüístico».

En el caso de la traducción subordinada, la información no lingüística o no verbal[2] puede transmitirse a través de elementos de tipo visual (imagen, subtítulos) o auditivo (música, voces, ruido). Para Rabadán, los principales tipos de traducción subordinada, según las combinaciones de elementos lingüísticos y extralinguísticos, son:

– La traducción de cómics, donde las palabras se combinan con las imágenes para formar un único lenguaje. Este fenómeno también sucede en la traducción de jeroglíficos, carteles publicitarios o páginas web.

– La traducción de obras teatrales, que, aunque también pueda considerarse un tipo de traducción literaria (de hecho, así ha sucedido durante muchos años), debe atenerse a las imágenes que se verán en escena y a la interpretación de los personajes.

– La traducción de productos musicales, donde destacan la traducción del género operístico, zarzuelas, musicales y canciones, principalmente. En este tipo de traducción subordinada, el factor extralingüístico más importante es la música, la cual se concreta en melodía, ritmo y rima.

– La traducción audiovisual (TAV), que es sin duda el tipo de traducción subordinada más conocido y estudiado. En ella, se incluyen la traducción de productos para el cine, la televisión, el DVD, el Blue-ray o el ordenador (videojuegos, por ejemplo), donde los elementos lingüísticos interactúan con imágenes y sonidos. Cabe

[2] Según Poyatos (1994a: 17), la información no verbal puede definirse desde una perspectiva realista e interdisciplinar como «las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales o ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destacar que el término «audiovisual» es muy genérico y puede englobar casi a todos los tipos que se acaban de mencionar, puesto que pueden combinar, de un modo u otro, imágenes y sonidos.

La traducción subordinada, entendida en su forma más amplia, puede estudiarse desde diferentes perspectivas debido a su múltiple naturaleza. Con objeto de entender el concepto de traducción subordinada de la manera más completa posible, se analizarán, a continuación, las diferentes definiciones y enfoques que varios autores del ámbito español han dado al concepto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6. LOS PIONEROS EN ESPAÑA. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA SEGÚN ROBERTO MAYORAL, DOROTHY KELLY Y NATIVIDAD GALLARDO (1985)

Mayoral, Kelly y Gallardo fueron los primeros en introducir el término *traducción subordinada*. En sus trabajos de 1985 y 1988, Mayoral y sus colegas definieron la traducción subordinada desde la perspectiva de la teoría de la comunicación y de la teoría de la información que Nida había empleado para explicar la traducción dinámica en su obra *Toward a Science of Translating* (1964). De este modo, los conceptos de *ruido, redundancia* y *sobrecarga de la información* también estarán presentes cuando se hable de traducción subordinada.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1985: 95) comenzaban subrayando que la traducción se venía estudiando, tradicionalmente, desde un único punto de vista: el lingüístico. Ejemplo de ello era la inclusión de esta disciplina dentro de la lingüística aplicada. El hecho de que la traducción fuera considerada como un producto exclusivamente lingüístico suponía la pérdida de factores que intervenían, de manera decisiva, en el proceso de traducción:

> Este enfoque unilateralmente lingüístico nos va a impedir conocer aspectos del proceso de la traducción que se escapan a su alcance, aquellos aspectos que son característicos de la traducción como proceso de comunicación y los que dependen de la relación del mensaje lingüístico con otros mensajes compuestos por sistemas no lingüísticos.

Por consiguiente, la traducción subordinada no existiría si su concepción fuera exclusivamente lingüística, debido a que los factores extralingüísticos y comunicativos son los componentes fundamentales de esta rama de la traducción. Tal y como afirman nuestros autores (Mayoral, Kelly y Gallardo, *op. cit.,* 95): «Desde el momento en que la traducción no sea únicamente de textos escritos, sino que éstos estén en asociación con otros medios de comunicación (imagen, música, lengua oral, etc.) la tarea del traductor se ve complicada y a la vez limitada (o subordinada) por éstos».

En esta definición, Mayoral, Kelly y Gallardo reciben la influencia de Titford, quien unos años antes (1982) había introducido el concepto de *constrained translation* («traducción constreñida») basándose en la idea de que el texto era solamente uno de los componentes del mensaje o se trataba, simplemente, de uno de los estadios

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intermediarios para que un texto fuera leído en voz alta, dramatizado (o cantado, dado el tema de esta tesis).

Mayoral y sus colegas abogan por tratar la traducción subordinada desde el enfoque semiológico, el cual permitirá tomar en consideración este tipo de mensajes como lo que son, es decir, mensajes compuestos por sistemas lingüísticos y no lingüísticos. Estos últimos, aunque no constituyan un objeto de traducción *per se*, sí deben ser tenidos en cuenta por el traductor.

Los mensajes no verbales son aquellos que se transmiten a través del canal visual y el canal auditivo. Según Mayoral, Kelly y Gallardo, las combinaciones más frecuentes entre mensajes verbales y no verbales son las siguientes:

– Discurso

– Texto

– Texto + imágenes (publicidad, cómics)

– Texto + música (canción)

– Discurso + imágenes (cine + televisión)

– Discurso + imágenes + música + ruido (cine)

– Discurso + texto + imágenes + música + ruido (cine subtitulado)

Mayoral y sus compañeras (1985: 98) destacan que los medios pueden estar formados por varios componentes (como sucede en nuestro caso, ya que en la canción se combinan la voz humana con los instrumentos musicales) y que la separación entre los medios no suele ser muy clara: «Los signos convencionales y los icónicos se encuentran en una relación dialéctica, pudiendo incluso convertirse los unos en los otros, por ejemplo un sistema convencional de signos, la escritura, puede tomar un valor icónico en el cómic cuando es dibujada».

Otro factor de gran importancia para los introductores del concepto de traducción subordinada en España es el hecho de que los componentes no verbales del mensaje forman parte de la cultura origen. Por consiguiente, si el traductor sólo se dedicara a traducir el discurso o el texto y dejara sin alterar al resto de los medios del mensaje, provocará ruido porque el mensaje se caracterizará por ser bicultural.

Para concluir este apartado, insistiremos en que en sus artículos introductorios al concepto de traducción subordinada, Mayoral, Kelly y Gallardo se han basado en los enfoques comunicativos y semiológicos de la traducción. Para ellos, la traducción subordinada se diferencia de las demás modalidades de traducción porque en ella

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conviven varios sistemas de comunicación distintos, lingüísticos y no lingüísticos, que conforman el mensaje. Normalmente, los sistemas no lingüísticos desempeñan una importante función en la transmisión del significado del mensaje. El traductor deberá transmitir el significado del mensaje en su totalidad, aunque sólo actuando dentro del sistema lingüístico, es decir, a nivel del texto.

Por último, Mayoral , Kelly y Gallardo ofrecen dos esquemas explicativos sobre los diferentes tipos de traducción subordinada y los grados de subordinación que presenta cada uno de ellos, así como los procesos de traducción que se siguen en cada tipo. En ellos, la traducción de canciones presenta un alto grado de subordinación, al igual que sucede con el subtitulado y el doblaje.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7. LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA SEGÚN FREDERIC CHAUME (1994, 2000)

Las consideraciones de este teórico sobre la traducción subordinada parten de una base muy similar a la que proponían Mayoral, Kelly y Gallardo.

Chaume (1994) da a su investigación sobre la traducción subordinada (aunque se refiera, en su mayor parte, a la traducción audiovisual, sus propuestas pueden extrapolarse a los demás tipos de traducción subordinada) un enfoque comunicativo y semiótico.

Según el autor, de las categorías que conforman un registro lingüístico, la del modo del discurso es la menos estudiada. Y es precisamente el modo del discurso el que más interesa en traducción subordinada, ya que el medio de transmisión de mensaje, el canal de comunicación, es crucial para el traductor. Chaume considera que los medios de transmisión del mensaje pueden ser de dos tipos:

– Verbal: todo lo que el receptor del mensaje escucha o lee, que puede ser lenguaje escrito y oral (aunque también música, ruidos, etc.). Este modo también podría denominarse *auditivo*.

– Visual: todo lo que el receptor del mensaje ve y, según el autor (1994: 140), «supone un torrente de información, de al menos, las mismas proporciones que la vía anterior».

Estos canales de comunicación se caracterizan porque, por una parte, son empleados de forma simultánea por el emisor o emisores para comunicar la información del mensaje al receptor o receptores, lo que da lugar a un modo complejo del discurso que deberá ser respetado por el traductor durante la elaboración del texto meta. Por otra parte, la utilización de ambos medios hace que la información transmitida esté cohesionada entre sí y se complemente.

Chaume (2000) se apoya en el hecho de que la peculiaridad más singular de la traducción subordinada es que, en ella, la información no verbal desempeña un papel tan importante como la verbal. La interacción entre los dos tipos de información apenas ha sido tomada en consideración por los estudiosos de la traducción a lo largo de la historia. Por tanto, en traducción subordinada, el traductor no deberá perder nunca de vista esta interacción y deberá centrarse (*op. cit.,* 70) «en desarrollar la capacidad de entender el texto como un todo, en analizar la información transmitida por ambos canales de comunicación».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si se compara la propuesta de Chaume con la de Mayoral, Kelly y Gallardo se puede observar que este autor no contempla la distinción entre lenguaje escrito y lenguaje oral, ya que considera que ambos son los dos modos del lenguaje verbal. Además, Chaume considera que en la traducción subordinada los textos suelen ser textos escritos para ser hablados, es decir, se trata de textos no espontáneos cuya finalidad es aparentar que lo son. Chaume aplica esta característica a los textos cinematográficos (audiovisuales); sin embargo, también puede aplicarse a otro tipo de textos empleados en la traducción subordinada y que, como se explicó anteriormente, podrían ser considerados como audiovisuales. Éste es el caso de las canciones, la ópera, la zarzuela, los musicales o las representaciones teatrales, entre otros.

Otra de las nociones tratadas por Chaume es la de *código* y *decodificación cultural*. En la traducción subordinada, el traductor tendrá que tener en cuenta, además de la complementariedad entre discurso verbal y visual, que van a obstaculizar su labor traductora, el trasvase de información cultural que debe realizarse durante el proceso de traducción. Un hecho importante es que la información cultural también vendrá transmitida a través de los dos modos del discurso. El traductor deberá, por tanto, buscar soluciones (siempre verbales) que permitan llevar a cabo el trasvase de la información cultural que viene dada por el modo visual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. LOS ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN Y LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA

En el apartado anterior se han podido observar dos de los primeros enfoques teóricos que surgieron en España con respecto a la traducción subordinada. La principal característica de esta modalidad de traducción es, como hemos visto, que no puede ser estudiada desde una perspectiva únicamente lingüística. La presencia (esencial) de los elementos extralingüísticos en la traducción subordinada ha hecho que los estudiosos integren las teorías sobre la comunicación o la semiología con las teorías puramente lingüísticas o traductológicas. Como se verá a continuación, estas tendencias teóricas se han extendido y pueden aplicarse a la actualidad.

Hasta hace relativamente poco, la mayoría de los autores coincidían en que la traducción subordinada apenas había sido tomada en consideración por los Estudios de Traducción. No cabe duda de la importancia que ejercen hoy en día los productos resultantes de las tecnologías de la información y de la comunicación, las cuales, a su vez, son la consecuencia directa de la influencia que ejerce la globalización en la actualidad.

A diario tenemos contacto con productos en los que se mezcla el lenguaje verbal y no verbal y que, por tanto, están sujetos a ser traducidos siguiendo los principios de la traducción subordinada. La información que antes llegaba en papel se transmite también ahora a través de otros canales, como el visual o el auditivo. Ejemplo de ello son los productos televisivos (programas, series, telediarios, documentales, etc.), cinematográficos (largometrajes, cortometrajes, tráileres, etc.), publicitarios (anuncios de televisión y radio, carteles y vallas publicitarias, productos publicitarios que llegan a través de Internet, como las páginas web, el correo electrónico o las redes sociales, etc.), radiofónicos (programas de radio, tertulias, etc.), musicales (canciones, ópera, zarzuelas, musicales, etc.) y, por supuesto, aquellos que llegan a través del ordenador (software informático) y de Internet, el canal de comunicación por excelencia de esta época (páginas web, buscadores, correo electrónico, redes sociales, etc.).

El envío y la recepción de la información, la comunicación en términos generales, ha expandido sus límites y se ha vuelto más atractiva. La información se transmite a través de numerosos medios que se solapan los unos a los otros o se integran en la mayoría de las ocasiones, como sucede, por ejemplo, con las óperas que se proyectan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en las salas de cine. En este caso, el receptor de la información se encuentra ante un producto que es cinematográfico, musical y teatral al mismo tiempo.

Sin embargo, a pesar del gran volumen de productos que precisan de la traducción subordinada a la hora de ser transvasados de una lengua o cultura a otra, a esta rama de los Estudios de Traducción no se le ha concedido la importancia teórica que merece hasta hace poco tiempo. Así lo considera Lorenzo (2000: 1) al afirmar que «la traducción subordinada se ha venido considerando tradicionalmente en los círculos académicos como un objeto de estudio subsidiario». Sin embargo, a partir de la década de los noventa del siglo XX, el mundo académico ha comenzado a acercarse al profesional, por lo que la traducción subordinada ha adquirido un aspecto más real y práctico. Aunque en un primer momento las publicaciones sobre la traducción subordinada aparecían dispersas en actas de congresos, revistas y libros dedicados a ramas más amplias de la Traductología, poco a poco se han ido organizando congresos y publicando investigaciones dedicados exclusivamente a la traducción subordinada y a los tipos que la componen.[3]

Díaz Cintas y Remael (2007: 10-11) realizan un recorrido histórico sobre la evolución que ha seguido la investigación en traducción subordinada. Según estos autores, los trabajos de Reiss en 1977 y 1981 se alzan como el punto de partida. Reiss se basaba en las tres funciones bühlerianas básicas del lenguaje y establecía tres tipos de textos: informativos, expresivos y operativos. Díaz Cintas y Remael destacan el esfuerzo de Reiss por dar reconocimiento teórico a aquellas formas de traducción que hasta entonces se habían quedado al margen (como la traducción subordinada). Reiss presta especial atención a aquellos textos elaborados junto con otros sistemas de signos y los introduce en su clasificación bajo la denominación de *texto audiovisual*. Asimismo, define el texto audiovisual como un texto que ha sido escrito para ser hablado o cantado, como sucede, por ejemplo, con los discursos políticos, las ponencias o las canciones. En definitiva, los textos audiovisuales son una superestructura que toma en consideración las características especiales que presentan el lenguaje hablado y la comunicación oral.

Más tarde, en 1984, Reiss y Vermeer reemplazaron el término *audiovisual* («audiovisual») por el de *multimedial* («multimedia»). De esta manera, quedaban incluidos

[3] Los congresos *Media For All*, organizados por el grupo de investigación *Transmedia,* que a día de hoy van por su quinta edición, conforman un ejemplo de ello.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquellos textos, como los cómics, que contienen elementos visuales pero no acústicos. Otras denominaciones para este tipo de textos fueron las de *subsidiarios* (también acuñada por Reiss y Vermeer, 1984) o *restringidos* (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988: 356).

Unos años más tarde, Delabastita (1989) decide abordar esta cuestión de una manera mucho más amplia, flexible y acorde con la realidad, pues argumenta que la concepción de Reiss está muy limitada y sólo puede aplicarse a ciertos casos. Díaz Cintas y Remael señalan a Delabastita como el precursor de una tendencia de la que también forma parte Mayoral, quien va más allá y propone una noción más dinámica aún.

Mayoral (2001) opina que las definiciones que afecten a los Estudios de Traducción no sólo deberán estar abiertas a nuevas realidades, sino que además deberán motivarlas. Díaz Cintas y Remael comparten esta opinión y afirman que la traducción debe entenderse desde un punto de vista más flexible, heterogéneo y dinámico. En definitiva, un punto de vista que abrace todas las realidades empíricas que se dan constantemente en traducción y que reconozca la naturaleza cambiante de su práctica.

Una postura parecida es la que adoptan Gambier y Gottlieb (2001: xviii) cuando se ocupan de analizar el lugar que ocupa la traducción subordinada (para ellos, traducción multimedia) dentro de los Estudios de Traducción. Para estos autores, uno de los primeros pasos que hay que dar es el de reformular conceptos que ya se habían establecido en traducción, como sucede con *texto* y *significado:*

> With a film or web page, "meaning" is not generated by verbal signs only: It is based on the totality of verbal utterances and non-verbal signs (pictures, sounds, music, non-verbal elements, graphics, graphic design, colours, etc.). Instead of "text" one may prefer "document" in these situations where various semiotic systems subordinated to each other in different ways are combined: the verbal (written or oral) sometimes dominates, sometimes plays a minor role[4].

[4] «Con una película o página web, el "significado" no se genera únicamente a través de los signos verbales. Se basa en la totalidad de unidades verbales y signos no verbales (imágenes, sonidos, música, elementos no verbales, gráficos, diseños gráficos, colores, etc.). En lugar de "texto", resultaría preferible "documento" en las situaciones en las que varios sistemas semióticos subordinados los unos a los otros de diferentes maneras están combinados: el verbal (escrito u oral)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otra de las cuestiones que Gambier y Gottlieb se plantean son las relacionadas con las estrategias de traducción que hasta ahora no se habían considerado como tales (expansión, sustitución, omisión, explicación, etc.).

Gambier y Gottlieb también se preguntan hasta qué punto el concepto de traducción multimedia puede ser relevante para los Estudios de Traducción, a lo que responden que la traducción multimedia:

– Revela las complejidades y desafíos de todos los tipos de comunicación y señala cuáles son las funciones necesarias de cada traducción.

– Establece diversos modos de ver y entender el lenguaje, de tratar el código verbal, así como de tener en consideración la relación existente entre el código verbal y otros sistemas semióticos, de tal manera que se preste más atención a los aspectos comunicativos y culturales.

– Incita a que se replanteen ciertas nociones básicas, como *original, significado, fidelidad,* etc.

– Intenta establecer un nuevo concepto de traducción, en el que los conceptos *edición, escritura técnica,* etc. desempeñen una función esencial.

– Cambia el modo de trabajar en traducción, hasta ahora basado en las convenciones textuales.

– Ofrece una visión más fresca y dinámica sobre las prácticas y competencias traductoras, afectando también a la metodología y a la enseñanza en traducción.

Por tanto, se puede afirmar que lo que comenzó siendo una rama de la traducción a la que los Estudios de Traducción apenas habían tomado en consideración ha ido adquiriendo fuerza a lo largo de los años, hasta convertirse en imprescindible. Además, la traducción subordinada mantiene un estrecho contacto con el mundo profesional, lo que hace que la teoría esté en constante evolución y cambio y los resultados de las investigaciones sean más prácticos, reales y enriquecedores a todos los niveles.

8.1. Denominaciones

Una de las características más notables de la traducción subordinada es, sin duda, la gran variedad de denominaciones con las que cuenta.

se alza a veces como el dominante y en otras ocasiones desempeña un rol menor». (Nuestra traducción. A partir de ahora, salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones al español que aparezcan en las notas a pie de página son nuestras.)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque el término más extendido para referirse a esta rama de la traducción es el que se lleva usando durante todo el presente apartado, es decir, el de *traducción subordinada*, existen numerosos nombres por los que también se conoce a esta modalidad. El hecho de que no exista consenso terminológico en este aspecto no tiene por qué entenderse de manera negativa. No quiere decir, por ejemplo, que el panorama teórico no esté aún definido y los estudiosos vayan en direcciones totalmente distintas y de manera independiente. Díaz Cintas y Remael (2007: 12) consideran que se trata de todo lo contrario y que:

> This fluctuation in terms is no more than a reflection of the changing times in which we live. Far from representing a barrier to communication, it could be interpreted as a clear sign of the desire of many academics to maintain an open and flexible approach to our object of study; one that can assimilate and acknowledge the new realities emerging in the translation world.[5]

Una de las peculiaridades más notables en cuanto se refiere a las diferentes denominaciones que recibe el concepto de traducción subordinada es el uso del término *traducción audiovisual* como denominación genérica y como sinónimo de *traducción subordinada*. La traducción audiovisual se ha considerado (y se considera aún) uno de los subtipos de los que se compone la traducción subordinada, junto con la traducción de cómics o la traducción de canciones, por ejemplo. Por traducción audiovisual se entendía la traducción de productos relacionados con la industria cinematográfica y la televisión. Sin embargo, como ya se comentó anteriormente, debido a la generalidad del adjetivo *audiovisual* y al hecho de que sea el subtipo de traducción subordinada que más se ha estudiado hasta el momento, los dos términos se han fundido en uno.

Durante la década de los ochenta y principios de los noventa, numerosos autores comenzaron a usar el término español *traducción subordinada* (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1985), proveniente del término inglés *constrained translation* (Titford, 1982). Así lo demuestran las siguientes afirmaciones: «Tanto la traducción audiovisual como la

[5] «Esta fluctuación de términos no es más que el reflejo de los tiempos cambiantes en los que vivimos. Lejos de suponer una barrera a la comunicación, podría interpretarse como un claro signo del interés de muchos estudiosos por mantener una aproximación flexible y abierta a nuestro objeto de estudio, una aproximación que pueda asimilar y reconocer las nuevas realidades emergentes en el mundo de la traducción».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cinematográfica son dos tipos de traducción subordinada, también llamada *constrained translation*». (Del Río, 2001: 219), «Entendemos por "traducción subordinada" (o *constrained translation*)…» (Pérez Tuda, 2001: 229).

Sin embargo, la traducción inglesa de *traducción subordinada* es *subordinate translation* (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988) y funciona como sinónimo de *constrained translation.* A pesar de ello, Toda (2005: 123) opina que existe cierta diferencia de significado entre ambos términos: «Creo, de hecho, que la expresión inglesa *constrained translation* es más acertada, ya que la palabra *subordinada* puede dar la sensación de que se trata de una modalidad "menos importante". En este caso, la traducción [...] está constreñida».

Díaz Cintas y Remael (2007: 11) afirman que los términos *traducción subordinada* o *traducción constreñida* (*subordinate translation* y *constrained translation* en inglés) dejaron de usarse porque conllevaban connotaciones negativas. Fue entonces cuando el término *traducción audiovisual* (*TAV)* comenzó a emplearse en los círculos académicos. A pesar de la popularidad del término, Díaz Cintas y Remael señalan que existen otras denominaciones como, por ejemplo, *film translation* («traducción de películas»), *cinema translation* («traducción cinematográfica») o, como dice Cattrysse (1994), *film adaptation* («adaptación fílmica»).

Sin embargo, estas denominaciones presentan el problema de ser muy restrictivas conceptualmente, ya que la traducción audiovisual no sólo se compone de películas, sino que también incluye series, programas de televisión, dibujos animados, etc. Es por ello que se pasó a emplear un término más genérico que, según Díaz Cintas y Remael, tuvo bastante acogida en inglés, pero no en otras lenguas: *screen translation* («traducción para la pantalla»), el cual acoge a todos los productos que se distribuyan a través de una pantalla, ya sea ésta de cine, televisión u ordenador. El empleo de este término ofrecía la posibilidad de incluir a productos que apenas habían sido tomados en consideración, como los videojuegos o las páginas web. Además, se abrieron las puertas a otros términos también globales, como *traducción multimedia, traducción multidimensional* o *traducción multimodal.*

Como se ha dicho con anterioridad, Gambier y Gottlieb (2001) abogan por el término *traducción multimedia* para hablar sobre la traducción subordinada. La traducción multimedia se encarga de los textos multimedia o multimediales, que, según Chaume (2000) acoge formatos diversos como los cómics, la ópera, el cine o el software informático. Para Fontcuberta (2000: 18), el término *traducción multimedia* no es más que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un sinónimo de *traducción audiovisual*, pero con un sentido más amplio, ya que «abarca muchas más variedades que la traducción de películas, como, por ejemplo, anuncios, cómics, canciones, páginas *web*, teatro, subtítulos, etc.».

Los autores abordan la cuestión desde una perspectiva muy amplia y actual, puesto que se basan en las tecnologías de la información y de la comunicación para elaborar su teoría. Según Gambier y Gottlieb (2001: viii) «convergence between media, telecommunications and ICT keeps increasing the multimedial, or polysemiotic, nature of electronic communication»[6].

Estos autores consideran que las nuevas tecnologías están influyendo de manera decisiva en la comunicación y les resulta curioso el hecho de que se hayan realizado numerosos estudios sobre el impacto de dichas tecnologías a nivel político, económico y cultural, pero no a nivel lingüístico. Además, terminológicamente, Gambier y Gottlieb establecen la diferencia entre traducción *audiovisual* y *multimedia*, considerando a esta última más generalista que la primera. No obstante, los autores también son conscientes de las similitudes existentes entre ambos términos y su difusa delimitación conceptual. Los dos términos se caracterizan porque en un principio se usaron para el campo de la enseñanza de idiomas y porque todos los textos o documentos polisemióticos se consideran multimedia, principalmente, porque existe cierta confusión entre los «medios» (televisión, cine, ordenador) y «códigos» (visual y auditivo).

Por otra parte, Gambier y Gottlieb (2001: xi) consideran que la traducción audiovisual y la multimedia comparten una serie de características, no sólo a nivel conceptual, sino a nivel práctico y profesional, ya que:

– En ambos, el trabajo en equipo es esencial.

– Los traductores suelen trabajar con «textos» intermediarios como escenarios o guiones, por ejemplo, que se interponen en la dicotomía entre texto origen y texto meta.

– Los criterios que se aplican tanto en traducción audiovisual como multimedia son la comprensibilidad, accesibilidad y capacidad de uso.

– Las tres primeras características tienen su aplicación en la enseñanza de la traducción.

[6] «La convergencia entre los medios, las telecomunicaciones y las TICs sigue aumentando la naturaleza multimedia o polisemiótica de la comunicación electrónica».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por su parte, Kaindl (2013: 257) adopta el término *multimodal translation (traducción multimodal),* que está vinculado a la dimensión lingüística que se le ha dado siempre a la traducción y que ha provocado que los textos sólo pudieran ser considerado como «monomodales». El estudio de aquellos textos que contaban con la presencia de signos no lingüísticos (como las películas, los cómics, las óperas) quedaba relegado a otras disciplinas o era llevado a cabo sin tener en cuenta estos signos. Actualmente, la multimodalidad de los textos está siendo tomada en cuenta y se están desarrollando metodologías de estudio propias. Kaindl (2013: 264) resalta la importancia de este hecho, ya que hacer uso de las metodologías empleadas en otras disciplinas puede resultar problemático.

Como resumen, podemos decir que los términos que se usan para denominar a la traducción subordinada son:

– *Traducción subordinada* o *constreñida (subordinate translation* y *constrained translation* en inglés), como términos generales.

– *TAV (traducción audiovisual) (AVT, audiovisual translation,* en inglés), que también se emplea como término general, ya que en ella se recogen los dos canales por los que se transmite la información no verbal en estos tipos de textos. Sin embargo, los orígenes de este término están relacionados con uno de los subtipos de la traducción subordinada, que es la traducción de productos cinematográficos, televisivos y de ordenador, junto con sus tres modalidades: el subtitulado, el doblaje y el *voice over*. De ahí que a la traducción audiovisual también se le conozca con otros nombres, como los de *traducción de películas (film translation)* o *traducción cinematográfica (cinema translation)*, que se caracterizan por ser muy restrictivos, o por otros más generales, como la denominación *screen translation (traducción para la pantalla).*

– *Traducción multimedia, multimedial, multidimensional* o *multimodal (multimedia, multimedial, multidimensional or multimodal translation)*, que es la más usada en los últimos años, sobre todo, por su capacidad para abarcar todos los subtipos de traducción subordinada, incluyendo aquellos que han surgido con la llegada de las nuevas tecnologías y medios de comunicación.

En este trabajo se emplea el término *traducción subordinada* como término general, aunque a veces se haga uso del término *traducción audiovisual* en su vertiente más generalista, por ser el que emplean algunos autores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.1.1. ¿Traducción o adaptación?

Mención aparte merece el uso del término *adaptación* en traducción subordinada. Díaz Cintas y Remael (2007: 9) afirman que, para muchos estudiosos, las limitaciones temporales y espaciales que restringen el resultado final en traducción subordinada constituyen una razón para que no se hable de traducción, sino de adaptación. Este debate terminológico se lleva realizando desde hace años en traducción subordinada. Mayoral (1993: 49), por ejemplo, ofrecía a principios de los noventa algunas razones por las que a veces la traducción subordinada se consideraba adaptación. Éstas eran:

– Muchos elementos verbales de la versión original no se traducen.

– Las restricciones impuestas a menudo impiden la condición de fidelidad al original.

– La traducción puede verse acompañada de otras operaciones, como los cortes.

Esta consideración se ha entendido como uno de los motivos fundamentales que han hecho que el área de traducción subordinada haya sido tradicionalmente ignorada en los círculos académicos.

También en los noventa, Bastin (1998: 5) entendía la adaptación como «a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same lenght»[7]. El término *adaptación* cuenta, además, con otras denominaciones como *imitación, reescritura, versión*, etc. Sin embargo, Bastin opina que para que un texto se considere una adaptación, deberá ser entendida al mismo tiempo como una «no traducción», debido a que la adaptación es un modo de transferencia. De ahí que la historia de la adaptación se encuentre estrechamente ligada a la de la traducción.

El principal escollo con el que se encuentra la adaptación es que la mayoría de los investigadores a lo largo de la historia han tenido una opinión negativa sobre ella, puesto que este concepto se relaciona con otros como distorsión, falsificación o censura. Para evitar esto, Bastin opta por estudiar la adaptación bajo diferentes perspectivas, de tal manera que se puedan ofrecer varias definiciones sobre ella.

[7] «un conjunto de operaciones traductoras resultantes en un texto que no es aceptado como traducción, pero que es reconocido como la representación de un texto origen de casi la misma extensión».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como técnica de traducción, la adaptación puede definirse de una manera objetiva. Bastin *(op.cit.,* 6) señala que la definición más conocida y aceptada desde este punto de vista es la de Vinay y Darbelnet (1958), que situaban a la adaptación como el séptimo procedimiento de traducción, el cual se da cuando se busca la equivalencia en situaciones culturales adversas.

En segundo lugar, Bastin comenta que la adaptación es típica de ciertos géneros, como es el caso de la traducción de teatro, el subtitulado o la literatura infantil, entre otros. En definitiva, se trata de los diferentes tipos de traducción subordinada, ya que al igual que se habla de traducción de teatro, subtitulado o literatura infantil, se puede hablar de cómics, de doblaje o de canciones, por ejemplo.

La adaptación también se ha estudiado desde la perspectiva del metalenguaje, ya que los textos de carácter metalingüístico son aquellos que más se prestan a ser «adaptados», en lugar de «traducidos».

Por último, Bastin trata la cuestión de la fidelidad en traducción. Desde esta perspectiva, algunos estudiosos consideran que las adaptaciones son fieles al texto origen, en el sentido de que mantienen intacto el significado global de mensaje; no obstante, otros son de la opinión de que las adaptaciones constituyen siempre una traición al autor original.

Con respecto a las diferentes modalidades de las que se compone la adaptación, Bastin las clasifica como transcripciones del original, omisiones, expansiones, exotismos, renovaciones, equivalencias situacionales y recreaciones.

Por último, Bastin expone las restricciones a las que se ven sometidas las adaptaciones, al igual que sucede con las traducciones. Las restricciones más obvias y conocidas son las relacionadas con el conocimiento y las expectativas del lector de la traducción, la lengua meta en sí y el sentido y los objetivos del texto original.

Volviendo al marco teórico en el que se desarrolla el estudio de la adaptación, Bastin señala que uno de los elementos más característicos es la necesidad que sienten los investigadores de ir más allá de lo puramente lingüístico y sumergirse en el papel del traductor como mediador y como participante activo y creativo en el proceso comunicativo. En el estudio sobre la adaptación, la relevancia supera a la fidelidad.

Díaz Cintas y Remael también son partidarios de este planteamiento y consideran que, tanto en traducción como en adaptación (si se entienden por separado), las nociones de fidelidad y equivalencia deben flexibilizarse. Estos autores rechazan el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

término *adaptación* a la hora de hablar sobre traducción subordinada, puesto que, como se dijo anteriormente, suele inducir a connotaciones negativas, ya que algunos estudiosos se han servido de este término para quitarle valor a una práctica profesional (la traducción subordinada) que no se considera traducción.

Gambier (1994: 278) también está en contra de usar el término *adaptación* para referirse a la traducción subordinada, pues considera que la adaptación implica entender la comunicación entre lenguas en términos de pérdidas y adiciones, y la traducción como un un proceso de copia de la palabra literaria, como un deber de repetición.

A pesar de esto, Gambier introducirá un nuevo término para referirse a la traducción subordinada que guarda cierta relación con la adaptación. Se trata del término *transadaptation* («transadaptación»), el cual no está claramente definido pero es una muestra más del esfuerzo que se realiza para considerar a la traducción subordinada como traducción propiamente dicha y sin que pierda sus características esenciales, estrechamente relacionadas con la adaptación (si se consideran como dos elementos aislados).

La relación conceptual y terminológica entre la traducción y adaptación dentro del ámbito de la traducción subordinada es, sin duda, una relación problemática, puesto que, a pesar de que la traducción subordinada comparte numerosos rasgos conceptuales con la noción tradicional de adaptación, el desprestigio al que se ha visto sometido el término a lo largo de la historia ha hecho que los investigadores en traducción subordinada no quieran denominarla así. Prueba de ello es lo que dice Zabalbeascoa (2001: 377) al respecto: «las versiones extranjeras de textos audiovisuales se catalogaban como "traducción subordinada" en el mejor de los casos, o si no de "simple" adaptación».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. LA IMPORTANCIA DE LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA

Como ya dijimos, la década de los ochenta y el inicio de los noventa se caracterizaron porque fue cuando se empezó a mostrar interés por la traducción subordinada y los tipos que la componían. Han pasado ya casi treinta años desde aquel momento y el interés por la traducción subordinada ha crecido considerablemente, hasta el punto de que se ha convertido en una rama consolidada de los Estudios de Traducción que cuenta con un gran volumen de trabajos (actas de congresos, artículos, libros, tesis doctorales, etc,).

Dentro de la traducción subordinada, la traducción audiovisual se ha erigido como el tipo más importante, ya que la mayoría de las publicaciones se centran en ella y en sus dos modalidades por excelencia: el doblaje y el subtitulado. De hecho, existen numerosas titulaciones, grados o posgrados en Traducción e Interpretación que ya ofertan la traducción audiovisual en su programación docente. Además, en los últimos años se ha podido ver una clara evolución en la traducción audiovisual, puesto que los estudiosos que se dedican a ella entienden la traducción, como se ha venido diciendo a lo largo de estas páginas, «desde una perspectiva más flexible y heterogénea que dé cabida a un amplio conjunto de realidades empíricas» (Diaz Cintas, 2001: 24). Esta evolución se está materializando en el interés que muestran los investigadores por las nuevas formas de comunicación audiovisual y, por tanto, de traducción audiovisual (videojuegos, páginas web, etc.).

Sin embargo, existen otros tipos dentro de la traducción subordinada a los que no se les ha prestado tanta atención como a la TAV. Éste es el caso de la traducción de canciones, objeto de este trabajo. A esta última se le dedicará un apartado más adelante.

9.1. Una traducción vulnerable

Díaz Cintas (2001: 133) emplea el adjetivo *vulnerable* para calificar a ciertos tipos de traducción subordinada, en concreto, al subtitulado:

> La yuxtaposición del texto original con el traducido permite al espectador la comparación de ambos mensajes, una circunstancia que resalta su especificidad y lo distancia de cualquier otra actividad traductora. La subtitulación es un caso de lo que podríamos denominar traducción vulnerable. El texto traducido no sólo se debe adecuar a las numerosas limitaciones impuestas por el medio sino que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> también ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener un conocimiento (variable, discutible) de la lengua original.

Es cierto que el subtitulado, dentro de la traducción subordinada, es especialmente «vulnerable» debido a que los receptores de la traducción, al tener la oportunidad de comparar texto origen y texto meta, tienden a lanzarse, en palabras del propio Díaz Cintas, a «la búsqueda del error». Sin embargo, el simple hecho de que la traducción subordinada se denomine así por encontrarse con más limitaciones o restricciones que las demás ramas de la traducción constituye una razón de peso para que se considere que cualquier tipo de traducción subordinada sea una traducción «vulnerable».

De hecho, hay quien opina (nos atrevemos a decir que exageradamente) que la traducción subordinada puede ser la causante del empobrecimiento artístico del texto original: si no se escribe o pinta sobre los cuadros, ¿por qué se ha de hacer en las películas, en las que los subtítulos o el doblaje suponen una alteración de la obra original? Lo mismo sucedería con la traducción de canciones, en las que melodía y letra (sea en el idioma que sea) deben ir siempre unidas.

9.2. Toda traducción está subordinada

El hecho de que la traducción subordinada pueda calificarse de «vulnerable» debido a que, a diferencia de las demás ramas de la traducción, está condicionada por los elementos extralingüísticos presentes tanto en el texto origen como en el texto meta, incita a que se planteen los siguientes interrogantes: ¿acaso las demás ramas de la traducción no están restringidas por elementos extralingüísticos? ¿No están todas las traducciones, sean del tipo que sean, subordinadas?

Todos los textos están supeditados a algo. Díaz Cintas y Remael (2007: 145) demuestran ser conscientes de esta peculiaridad: «All text are written within and bound by certain constrains that writers or translators somehow must overcome [...]. All forms

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

of translation pose challenges and all translated texts are the result of reading, interpretation and choice»[8].

Es decir, los elementos visuales o auditivos no son los únicos condicionamientos a los que se enfrenta una traducción, ni tienen por qué ser las únicas restricciones «responsables» de que una traducción subordinada sea considerada como tal. Existen otros niveles de subordinación, algunos más evidentes que otros. Ejemplos de condicionamientos obvios se dan en la traducción de poesía (a la que se dedicará un apartado más adelante debido a su relación con la traducción de canciones), donde el traductor está supeditado a la rima, al ritmo y a la métrica, y en la traducción de obras teatrales, donde el traductor tendrá que trabajar sin perder nunca de vista las restricciones impuestas por la interpretación y la puesta en escena de la obra (Zabalbeascoa, 2001).

Los casos en los que el nivel de subordinación parece ser menos evidente son todos los demás, puesto que en cualquier traducción existen restricciones de carácter lingüístico, como los juegos de palabras, refranes o cuestiones dialectales, entre otros, y extralingüístico, como la intención del autor, el humor o la cultura, por ejemplo.

Bravo Utrera (2001: 27) resume la idea de que toda traducción está subordinada del siguiente modo: «El traductor elige opciones a partir de una valorización del original sobre la base del requerimiento de hacer funcionar la traducción en una cultura nueva, su elemento de trabajo son las lenguas, y a ellas –entendidas como concreción linguocultural– debe subordinar sus decisiones».

[8] «Todos los textos están escritos y supeditados a ciertas constricciones que tanto escritores como traductores deben superar [...] Todas las formas de traducción entrañan riesgos y todos los textos traducidos son el resultado de una lectura, una interpretación y una elección».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

10. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES: UN TIPO DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA SOMBRA

Como se ha venido diciendo a lo largo de estas páginas, la traducción subordinada comprendía, tradicionalmente y siguiendo a Mayoral, Kelly y Gallardo (1985), la traducción de cómic, cine, canción y publicidad. Con el paso del tiempo, la traducción de cine, conocida como traducción audiovisual, fue la que más atención mereció por parte de los estudiosos, ya que este tipo de traducción subordinada podía abarcar no sólo la traducción de productos cinematográficos entendidos de forma estricta, sino la traducción de productos televisivos y de ordenador. Posteriormente, cualquier producto que empleara el código auditivo y visual pasó a ser llamado audiovisual, hasta el punto de que, como ya se mencionó, el término *traducción audiovisual* se convirtió en sinónimo de *traducción subordinada.*

Zabalbeascoa (2001: 379) recalca a este respecto algo que nos resulta de mucha utilidad para nuestra defensa de la traducción de canciones como parte de la traducción audiovisual:

> Debemos ser más consciente del ingrediente audiovisual de aquellos textos que no son los típicos que se ven en las salas de cine, a través de la pantalla del televisor, vídeo u ordenador; es decir, las canciones, las viñetas, las diversas formas de la publicidad, la localización de productos informáticos, los textos ilustrados, y, en definitiva, cualquier texto escrito que incluya elementos visuo-verbales, como los acrósticos, la utilización de colores, tamaños y formas, o aspectos sonoros (la rima, la aliteración, el ritmo, la cacofonía, etc.).

Otros teóricos, como Delabastita (1990: 101), también hacen referencia al carácter generalista de los textos audiovisuales, a los que considera actos de comunicación cuyo rasgo principal es su gran heterogeneidad desde el punto de vista semiótico y cuyo significado se produce a través de una gama de códigos muy variados que se combinan de múltiples maneras para formar un megasigno, que es el producto audiovisual considerado en su totalidad.

Consecuentemente, se podría afirmar, como es nuestra tesis, que la traducción de canciones puede enmarcarse dentro de la traducción audiovisual. La mayoría de los estudios realizados sobre traducción audiovisual se centran en la traducción de productos cinematográficos, televisivos o de ordenador. En España, por ejemplo,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

existen muchos investigadores dedicados a este campo de estudio, como Agost (1999), Ballester (2001), Chaume (2004, 2010), Chaves (2000), Díaz Cintas (2001, 2009), Duro (2001), Fuentes (2010), Gómez Capuz (1998), Zabalbeascoa (2005), Zaro (2001), etc. Por el contrario, el número de estudiosos que publican sobre la traducción de música es inferior, al menos en España, donde destacan Marc Martínez (2011), Mateo (1998, 2001, 2002, 2008) o Peña (2001, 2011, 2012), entre otros.

No obstante, actualmente, se está asistiendo a los inicios de lo que será sin duda un amplio campo de estudio. *The Translator* publicó en 2008 un número especial dedicado a la traducción de productos musicales a cargo de Susam-Sarajeva. Otras obras que dan una visión general sobre el panorama en el que se encuentra la investigación sobre música y traducción son las de Gorlée (2005), titulada *Song and significance. Virtues and Vices of Vocal Translation,* o la de Berger y Carroll (2003), cuyo título es *Global Pop, Local Language.*

La investigación en traducción sobre música puede dividirse, a tenor del número de publicaciones aparecidas al respecto, en:

– Traducción de ópera, donde destacan los trabajos de Apter (1985, 1989, 2000), Honolka (1975, 1978), Gorlée (1996, 1997) o Kaindl (2002, 2004, 2005a, 2005b).

– Traducción de musicales, donde predominan los trabajos de Di Giovanni (2000, 2008) y de Mateo (1998, 2001, 2002, 2008).

– Metodología para el análisis de la traducción de canciones, cuyos representantes son Low (2003a, 2003b, 2005) y Franzon (2001, 2005, 2008).[9]

– Traducción de música folk, donde se encuentran las investigaciones realizadas por Öner (2005, 2008).

– Canciones con cambio de código, donde destaca Davies (2006, 2008a, 2008b).

En conclusión, se podría decir que, aunque la traducción de canciones (o traducción de productos musicales, si se prefiere emplear un término más amplio) no haya gozado de tanta atención como la traducción audiovisual, a pesar de compartir con ésta, como se verá a continuación, numerosos rasgos, en los últimos años se están realizando investigaciones sobre este campo, muy joven aún, pero que puede aportar nuevas ideas a la reflexión traductológica.

[9] Como se verá en el capítulo III, nuestro modelo de análisis de canciones sigue las metodologías propuestas por Low y Franzon.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

11. TRADUCCIÓN DE CANCIONES Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

La traducción de canciones comparte un gran número de características con los demás tipos de traducción subordinada o audiovisual (entendida en su sentido más amplio, es decir, como traducción de textos en los que están presentes los códigos visual y auditivo). Con el objetivo de poder ofrecer una clasificación general acerca de los rasgos más característicos de la traducción de canciones, se mostrarán a continuación las semejanzas y diferencias existentes entre la traducción de canciones y las demás modalidades de traducción audiovisual.

– En primer lugar, si se tiene en cuenta la evolución de los Estudios de Traducción, se observa que uno de los principales rasgos comunes entre la traducción audiovisual y la traducción de canciones está relacionado con la recepción que ambas han tenido dentro de los Estudios de Traducción. Pese a la importancia de la industria del cine y de la música en el mundo actual, el estudio de la traducción de los productos cinematográficos, televisivos y de ordenador y de productos musicales se ha caracterizado por no ser especialmente relevante hasta hace poco. Con respecto a la traducción audiovisual, Díaz Cintas (2001:20) apunta que una de las razones es sin duda el carácter subordinado de este tipo de traducciones: «Una de las trabas que parece haber obstaculizado el estudio y análisis de la traducción fílmica reside en el carácter subordinado y marginal que se le ha asignado». Por su parte, Bravo (2003:241) se decanta por razones que señalan al sector profesional como culpable: «[…] en España, la traducción cinematográfica tradicionalmente ha sido una actividad muy poco profesionalizada: cualquiera ha podido dedicarse a ella si contaba con los contactos adecuados». En el caso de la música sucede exactamente lo mismo, y es que la traducción de canciones es un tipo de traducción que ha sido llevada a cabo por una gran variedad de profesionales, como compositores, cantautores, letristas, etc. que han hecho las veces de traductores cuando ha sido necesario. Con esto no queremos decir que la traducción de canciones se haya realizado de manera incorrecta o poco profesional, sino que el hecho de que apenas haya traductores dedicados exclusivamente a ella es un dato que explicaría la falta de atención recibida por parte de los Estudios de Traducción. Este desinterés puede deberse, en palabras de Susam-Sarajeva (2008: 189), a que el material musical ha quedado fuera de los límites de la traducción, según su concepción tradicional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– En segundo lugar, tanto la traducción audiovisual como la traducción de canciones se desarrollan dentro de la industria del cine, del teatro y de la música. Estas industrias comparten ciertas semejanzas (a veces incluso se fusionan en una, como sucede en el caso de la producción de bandas sonoras), dado que sus productos poseen un fuerte componente cultural y artístico y, al mismo tiempo, están supeditados a factores comerciales. Los productos cinematográficos, televisivos o de ordenador y los productos musicales se parecen en que son una mezcla de elementos artísticos y económicos. En la traducción de este tipo de productos habrá que tener presente, por tanto, estos dos rasgos definitorios.

– También es importante comentar que tanto la traducción audiovisual como la traducción de canciones pueden desempeñar siempre un papel muy importante en la enseñanza de lenguas extranjeras. De acuerdo con Gambier y Gottlieb (2001: xi) la traducción audiovisual se ha visto limitada a la enseñanza, a métodos que emplean imágenes y sonidos.

– Por último, otra muestra de la estrecha relación conceptual existente entre la traducción de canciones y la traducción audiovisual es el hecho de que, en ocasiones, estos dos tipos de traducción se convierten en uno. Nos referimos a la traducción de canciones dentro del cine, que según Toda (2005:126), se trata de la traducción «más subordinada de las traducciones».

En definitiva, la traducción de canciones puede compararse con la traducción audiovisual, debido a que ambas presentan similitudes. Por consiguiente, las prácticas y estrategias de este tipo de traducción, así como su análisis y estudio desde una perspectiva teórica podrán realizarse siguiendo las pautas establecidas para la traducción audiovisual. Sin embargo, la traducción de canciones, al igual que otros de tipos de traducción como la traducción de cómics o de publicidad, presenta una serie de rasgos propios que la definen como una modalidad de traducción única y, en este sentido, independiente de la traducción audiovisual. Al igual que la traducción audiovisual, la traducción de canciones requerirá de un enfoque multidisciplinar a la hora de ser estudiada, y dicho enfoque deberá adaptarse a unas necesidades específicas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12. TRADUCCIÓN DE CANCIONES Y TRADUCCIÓN DE POESÍA

Se acaban de mostrar las semejanzas existentes entre la traducción audiovisual y la traducción de canciones. Sin embargo, tal y como se comentó anteriormente, existen otros tipos de traducciones que, aunque tradicionalmente no se hayan enmarcado dentro de la traducción subordinada, podrían considerarse como tales, como sucede con la traducción de poesía. Toda (2005:119) afirma que:

> Los condicionamientos que tiene la traducción audiovisual la diferencian de otras modalidades, convirtiéndola en una variedad especializada, distinta de la traducción literaria. Sin embargo, existen traducciones "subordinadas" de literatura que emplean procedimientos parecidos a los de la TAV. La traducción de poemas y canciones muestra puntos de contactos entre las estrategias traductoras.

12.1. Relación entre traducción subordinada y traducción literaria

Toda, en contra de las creencias generales con respecto a la relación entre traducción subordinada y traducción literaria, opina que los tipos que componen la traducción subordinada, como la traducción audiovisual, son un tipo de traducción «especial» y hasta «especializada», debido a los condicionamientos a los que se ven sometidos; no obstante, estos tipos de traducción subordinada requieren a veces de una serie de habilidades y procedimientos típicos de la traducción literaria, puesto que existen ciertos tipos de traducción literaria en los que se recurre a estrategias empleadas a menudo en la traducción audiovisual.

A este respecto, Ariza (2009: 1) relaciona la traducción audiovisual con la traducción de poesía y afirma que «toda traducción poética es siempre una traducción multimedia. La espinosa cuestión sobre las dificultades de traducir poemas [...] se convierte, pues, en un reto para los estudios traductológicos en ámbito audiovisual».

Para reforzar su afirmación de que la traducción de textos literarios es también, en algunos casos, traducción subordinada, Toda recurre a la comparación de la traducción audiovisual con la traducción de textos teatrales. Estas modalidades de traducción subordinada (traducción audiovisual) y de traducción literaria (traducción de teatro) comparten numerosas similitudes. Toda (2005: 122) llega a la conclusión de que «la modalidad de traducción de literatura más condicionada es la traducción del verso en verso, y más aún si se utiliza la rima». Consecuentemente, el autor pasa a comparar la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción audiovisual con la traducción de poemas, pero se percata de que la mayor diferencia entre ellas, en cuanto a subordinación se refiere, es que en la traducción de poesía es el propio traductor quien impone las restricciones. El traductor o, según pensamos nosotros, las directrices de quien haga el encargo de traducción.

Es entonces cuando entra en juego la traducción de canciones. Toda se basa en canciones que se traducen para ser cantadas, por lo que considera que la traducción de canciones es un tipo de traducción subordinada, pero no un tipo de traducción audiovisual, ya que en el proceso traductor sólo tiene relevancia la parte auditiva. Insiste además en que *(op.cit.,* 125) la traducción de canciones tiene un mayor grado de subordinación que la traducción poesía:

> Una canción ha de mantener el mismo número de sílabas y, en la medida de los posible, la acentuación en los mismos sitios que el texto original. Si, además, debe mantener el sentido del texto (cosa fundamental en las comedias musicales o en las canciones de películas de dibujos), veremos que el nivel de subordinación es superior.

Como se ha podido ver en este apartado, si se mantiene una comunicación fluida entre las dos ramas de la traducción que se acaban de comparar (esto es, la traducción subordinada y la traducción literaria), se producirá un enriquecimiento mutuo, puesto que el análisis de estrategias y técnicas de ambas modalidades puede, en ocasiones, intercambiarse y complementarse.

12.2. Sobre traducción de poesía. Algunos autores

Al igual que hemos hecho con respecto a las teorías contemporáneas sobre la traducción, en este apartado dedicado a la traducción de poesía nos gustaría destacar a algunos de los estudiosos de la traducción que han tratado este tema a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

12.2.1. Jurij M. Lotman

En *Problema stichotvorgonogo perevoda*, de 1964, Lotman estudia las complicaciones que presenta la traducción poética. De acuerdo con el autor, las dificultades de la traducción de poesía se deben principalmente a dos factores: a la transmisión de la originalidad ideológica (y psicológica) nacional, es decir, a la transmisión de la estructura

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de una consciencia a través de la estructura de otra, y a la particularidad intraducible de los medios lingüísticos o idiomas. Además de esto, existen otros elementos que obstaculizan la traducción de textos literarios, como los relacionados con la necesidad de transmitir las relaciones semánticas que surgen, especialmente en el texto poético, a nivel fonológico y gramatical. En referencia a este aspecto, Lotman aborda la cuestión de la adecuación de una traducción, entendida como el intento de reproducir el grado de densidad de las relaciones semánticas de un texto a nivel general.

La semántica de la obra literaria depende en buena medida de las estructuras textuales en las que se inserta el texto. Estas estructuras textuales, al estar conectadas con factores extratextuales, como se decía anteriormente, tienen un carácter histórico y social.

En conclusión, para Lotman, el aspecto más complejo de la traducción literaria está constituido por la especificidad de las conexiones semánticas que surgen en poesía a nivel de las unidades fono-gramaticales y las relaciones extratextuales.

12.2.2. James S. Holmes

La importancia de la obra de Holmes para el estudio de la traducción es indiscutible. Uno de los aspectos que el autor trata en su obra es la traducción poética, como se puede observar en el trabajo que Holmes publicó en 1969 *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms*.

Holmes introduce el concepto de *metapoesía*, entendido como el punto de encuentro entre relaciones convergentes procedentes de dos direcciones, que son el texto origen (conectado de un modo específico con la tradición poética de la lengua origen) y el texto meta (relacionado con la tradición poética de la lengua meta). La metapoesía, que, según Holmes, debe atender a las características poéticas definidas por la lengua meta, no es más que la traducción de un poema.

Según el autor, en la metapoesía se pueden dar diferentes formas de traducir:

– Forma mimética, que consiste en la imitación del texto origen. Para Holmes, la forma del verso en una lengua nunca puede ser idéntica a la forma del verso en otra, por muy similares que sean las nomenclaturas o por muy próximas que estén las dos lenguas. Esta forma se suele encontrar en épocas en las que la literatura es débil, ya que es una manera de hacer que el poema resulte exótico, por ejemplo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Forma analógica, que consiste en traducir utilizando una forma versificatoria de la lengua meta parecida o similar a la de la lengua origen.

– Forma derivada del contenido, también conocida como orgánica, que consiste en traducir exclusivamente el contenido.

Holmes concluye diciendo que esta tripartición de los géneros en que se divide la metapoesía no debe ser de carácter normativo, ya que el objetivo final es la adecuada comprensión de tales géneros, para obtener así una visión global del concepto de metapoesía.

12.2.3. Octavio Paz

El poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano publicó en 1971 *Traducción: literatura y literalidad*. Para Paz, la relación entre lenguaje y traducción es muy estrecha, ya que el autor asegura que aprender a hablar significa aprender a traducir. Esto se debe a que después de Babel el lenguaje pierde su universalidad y se revela como una pluralidad de lenguas, todas extranjeras e ininteligibles las unas a otras. Consecuentemente, aparecen las diversas sociedades. Cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. Ningún texto es completamente original, ya que el lenguaje en sí es una traducción.

Con respecto a la traducción literal, Paz asegura que ésta es posible, aunque no es una traducción. La traducción debe implicar una transformación del original. Todas las traducciones literarias son operaciones que utilizan los dos modos de expresión a los que (y aquí Paz hace referencia a Jakobson) pueden ser reconducidos todos los procesos literarios. Estos son la metonimia (descripción indirecta) y la metáfora (ecuación verbal). La literatura puede entenderse como una función especializada del lenguaje, y la traducción como una función especializada de la literatura.

Paz considera que la mayor dificultad a la hora de traducir poesía radica en su propia esencia, que es la pluralidad de significados y la inmovilidad de las palabras. Los sentidos del compuesto poético son múltiples y mutables, sus palabras, únicas e insustituibles. Traducir poesía es, por consiguiente, muy difícil, aunque no imposible. Paz opina que el traductor (al que considera poeta-traductor) debe y puede ser capaz de conservar los significados connotativos típicos del texto poético y, al mismo tiempo, reproducir la situación verbal y el contexto poético en el que están insertos. El ideal de traducción poética consiste en producir, con medios diferentes, efectos parecidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.2.4. David Connolly

Connolly (1998: 170-174) entiende la traducción de poesía como la forma de traducción más complicada, exigente y, posiblemente, más gratificante que existe. La traducción de poesía ha sido objeto de numerosas discusiones, particularmente, dentro del campo de la traducción literaria, donde ha recibido más atención que la traducción de obras teatrales, por ejemplo, a pesar de que ambas estén relacionadas.

Connolly señala que gran parte de la discusión que rodea la cuestión de la traducción de poesía está vinculada con su (im)posibilidad[10], a pesar de que se trate de una práctica que se ha llevado a cabo durante más de dos mil años y haya influenciado de forma más que evidente el desarrollo de la literatura universal. Obviamente, la traducción de poesía constituye un caso especial dentro de la traducción literaria, pues representa la escritura en su vertiente más compacta y condensada, siendo el lenguaje empleado más connotativo que denotativo. Según Poyatos (1994c: 198), el lenguaje poético se caracteriza por ser «deliberadamente estético y sugestivo», y suele evocar en vez de decir.

La poesía posee una fuerte carga musical que siempre está presente y que es dependiente de la métrica[11], el ritmo[12] o la rima. A la hora de traducir, el traductor deberá conservar esta musicalidad ante todo. Connolly añade que, además de la relación entre forma y contenido o las asociaciones de sonidos, el traductor de poesía debe conseguir que la traducción de su poema ejerza en la cultura meta el mismo efecto que ejerció el poema original en la cultura origen.

Connolly enumera los diferentes niveles que actúan en un poema y que deben ser tenidos en cuenta durante el proceso de traducción:

– Nivel semántico: todos los poemas comunican un mensaje determinado, que deberá mantenerse intacto en la traducción. Sin embargo, la percepción total del mensaje en poesía suele ser una tarea complicada debido a que éste suele estar implícito

[10] *Cf.* Martínez de Merlo (1998)

[11] El trabajo de Pamiès Bertrán (1988) es una muestra de las publicaciones sobre métrica y traducción.

[12] El artículo de Scott (1997) o la tesis doctoral de Marín Hernández (2001) son ejemplos de los estudios centrados en la traducción de poesía atendiendo a la configuración rítmica de los poemas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y posee un fuerte carácter connotativo, por lo que puede dar lugar a numerosas lecturas e interpretaciones.

– Nivel estilístico: Connolly afirma que el estilo es uno de los rasgos que distinguen a la traducción literaria (y, especialmente, a la traducción de poesía) de otras formas de traducción. El traductor deberá mantener, en la medida de lo posible, el estilo del poema original ya que los lectores de la traducción esperan encontrar, en su propia lengua, el estilo del poeta que está siendo traducido. Con respecto al estilo, cabe mencionar otra de las discusiones míticas concernientes a la traducción de poesía: si se debe traducir en verso o en prosa. Aquellos autores que no creen en la posibilidad de traducir poesía consideran que la única manera de hacerlo es empleando la prosa. Otras de las consideraciones estilísticas que deben tenerse en cuenta a la hora de traducir poesía son los condicionantes históricos y culturales. El significado de una forma poética cambia con el paso del tiempo y la transformación de los valores sociales, y puede que no funcione en otra cultura o período histórico.

– Por último, Connolly señala el nivel pragmático de un poema. La definición de poema de Paz (1993: 134) es «un conjuro verbal que provoca en el lector, o en el oyente, un surtidor de imágenes mentales». El nivel pragmático de un poema tiene que ver con la transmisión de esas imágenes mentales. La poesía tiene un componente emocional muy elevado que deberá ser conservado en todo momento.

Connolly afirma que uno de los problemas fundamentales que se dan en la investigación sobre traducción de poesía es la falta de consenso teórico cuando se emplean nociones básicas en traducción, como sucede, por ejemplo, con la equivalencia. El hecho de que el concepto de equivalencia no esté muy claro en traducción de poesía tiene una relación directa con la falta de consenso sobre la unidad de traducción en poesía, ya que no hay acuerdo en si la unidad es la palabra, el verso o el poema en su totalidad.

Connolly hace referencia a la figura del traductor de poesía y al eterno debate sobre si el traductor de poesía debe ser también poeta. Hay autores que opinan que sí debe serlo y otros que opinan lo contrario, incluso hay quien considera que el traductor de poesía se convierte en poeta durante el proceso traductor. Lo que sí está claro es que los traductores de poesía deben sentirse afines con el poeta al que traducen. Connolly cree que la admiración por el poeta al que se traduce y un cierto grado de inspiración a la hora de traducir son dos factores que a menudo se han dejado de lado en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elaboración de teorías sobre la traducción de poesía. Lo mismo ocurre, creemos, con la traducción de canciones, tarea en la que la destreza y la empatía deberían ir de la mano.

12.3. La traducción de poesía y la traducción de canciones

De acuerdo con Boase-Beier (2013: 480-4), las principales líneas de investigación sobre traducción de poesía giran en torno a los procesos o estrategias que tienen lugar durante la traducción de un poema o al efecto que crea el poema traducido en el público receptor. Muchas de las investigaciones sobre traducción de poesía, ya sea ésta entendida como proceso o como producto, están relacionadas, sore todo, con los niveles de creatividad o de libertad que exige traducir un poema, algo también importante en la traducción de canciones.

Una vez finalizado el breve recorrido histórico sobre la traducción de poesía, recorrido que hemos realizado mediante la exposición general de algunos de los autores más representativos que han estudiado este campo, pasamos a comentar las semejanzas y diferencias entre traducción de canciones y traducción de poesía.

Resulta obvio que estas dos modalidades de traducción comparten un gran número de semejanzas y que, por tanto, las estrategias de traducción que se empleen en una podrán ser útiles para la otra y viceversa. A grandes rasgos, las analogías y diferencias existentes entre la traducción de canciones y la traducción de poesía son:

12.3.1. Semejanzas

– Ambas se encuentran subordinadas, normalmente, a elementos como la rima, la métrica y el ritmo. Sin embargo, según Bandini (1996: 29), las canciones están más supeditadas al ritmo que los poemas, pues encuentran en éste su factor de base y todos los elementos que la componen (el léxico o la rima) se supeditan a él.

– Tanto en la canción como en la poesía, el lenguaje empleado suele caracterizarse por tener componentes connotativos y estéticos, por lo que el traductor deberá prestar mucha atención a estos elementos durante el proceso de traducción.

– En la traducción de la canción se plantea un dilema similar al que se daba en la traducción de poesía con respecto a las habilidades artísticas que debían tener sus traductores. Si para la traducción de poesía se consideran necesarias ciertas destrezas poéticas, para la traducción de canciones hará falta demostrar cierta capacidad musical (y poética).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

12.3.2. Diferencias

– Aunque en ambas el contenido lingüístico desempeña un rol esencial, en la traducción de canciones los elementos no lingüísticos (música) son igual de importantes o más que los lingüísticos, cosa que no sucede en la traducción de poesía. A este respecto, Martínez y González (2009: 7) señalan que las diferencias entre una canción y un poema son básicamente musicales. Mientras que el poema se conforma por la sucesión de sonidos (sílabas, en términos de prosodia), la melodía está constituida por una serie de sonidos (las notas). Ambas son unidades que presentan cierta analogía pero no son equivalentes, puesto que las notas musicales no siempre tienen la misma duración. En la canción, las sílabas deberán adaptarse a la longitud de las notas musicales para así poder expresar el discurso poético.

– En la traducción de canciones influyen más elementos que en la traducción de poesía. Martínez y González *(op.cit.,* 1) se muestran de acuerdo con la definición de Rey (1984: 413) sobre la canción, a la que considera «una combinación de elementos, una síntesis activa, que reúne un texto, una melodía, una voz, una orquestación y la proeza física de un cantante». Para estos autores, los componentes de una canción se clasificarían en: 1) texto, que resulta ser un poema, aunque también puede ser un relato o un discurso; 2) componente musical y sonoro; 3) espectáculo, que engloba al cantante o cantantes, así como el ambiente en el que se produce.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

13. CONCLUSIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN SUBORDINADA

– Por traducción subordinada se entiende un tipo de traducción cuya característica definitoria es que el material que debe traducirse, que suele ser de carácter lingüístico, se encuentra «ligado» («subordinado», «constreñido», «restringido», «limitado») a una serie de factores extralingüísticos o no verbales, los cuales condicionan fuertemente el proceso traductor y la traducción final, ya que estos inciden de manera notable el significado. La traducción de productos cinematográficos, televisivos, de ordenador; la traducción de cómics, la traducción de productos publicitarios o la traducción de canciones, entre otros, conforman ejemplos de traducción subordinada.

– La investigación en traducción subordinada, aunque comenzó en un plano puramente secundario, ha evolucionado rápidamente en los últimos años, hasta el punto de convertirse en una rama muy consolidada dentro de los Estudios de Traducción e iniciadora de nuevos enfoques teóricos sobre la disciplina. La clave del éxito de la traducción subordinada reside en la visión dinámica que los estudiosos dedicados a este campo han sabido dar a la disciplina. Por primera vez se tenían en cuenta los aspectos no verbales de una traducción y se les daba tanta importancia como a los verbales. Otra de las razones del éxito de la traducción subordinada es el constante contacto que ésta mantiene, desde sus inicios, con el mundo profesional, así como con los avances comunicativos y tecnológicos que se dan en el mundo.

– Debido al veloz crecimiento al que se vio sometido la traducción subordinada, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, surgieron numerosas denominaciones sobre ésta y los tipos que la componían. La terminología más extensa es la que se encuentra en la traducción audiovisual, debido a que se trata del tipo de traducción subordinada, junto con sus dos modalidades más conocidas (doblaje y subtitulado), que más atención ha recibido por parte de los investigadores. Con motivo de la importancia teórica concedida a la traducción audiovisual y al carácter generalista del término es frecuente emplear las denominaciones *traducción audiovisual* y *traducción subordinada* como sinónimos. Sin embargo, puede haber malentendidos y se puede crear la sensación de que los demás tipos de traducción subordinada (la traducción de cómics, canciones, publicidad, etc.) han dejado de existir. En la actualidad, se están buscando términos aún más generalistas (y menos negativos, según algunos autores) que puedan abarcar todos los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subtipos de traducción subordinada, como sucede con *traducción multimedia* o *traducción multidimensional.*

– Uno de los grandes debates referentes a la diversidad terminológica que acompaña a la traducción subordinada es si ésta debería o no considerarse una adaptación. Sin embargo, a pesar de que las similitudes conceptuales entre ambos términos están bastante claras en este contexto, las connotaciones negativas que el término *adaptación* conlleva hacen que los teóricos no se decanten por esta denominación.

– Otra cuestión importante que se plantean los estudiosos de la traducción subordinada es si esta denominación puede extenderse a todas las ramas y modalidades de la traducción, puesto que todos los textos están sometidos a ciertas restricciones de carácter lingüístico y extralingüístico.

– El caso de la traducción de canciones se caracteriza por ser un tipo de traducción subordinada a la que no se le ha prestado tanta atención como a la traducción audiovisual. Sin embargo, muchos de los rasgos que definen la traducción audiovisual pueden adecuarse a la traducción de canciones, por lo que quedaría establecida una base teórica referente a las características definitorias de la traducción de canciones.

– Por último, la traducción de canciones también presenta numerosas analogías con la traducción de poesía, por lo que cabría establecer una base teórica siguiendo los fundamentos de la traducción de poesía.

– Considerando todo lo expuesto en este capítulo, podríamos decir que la traducción de canciones es un subtipo de la TAV con peculiaridades propias y un carácter híbrido que mezclaría, como hemos visto y como veremos más adelante con mayor profundidad, ragos de la traducción audiovisual y la traducción poética.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

III. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. ¿QUÉ ES UNA CANCIÓN DE CONSUMO?

Desde un punto de vista estrictamente traductológico, en el presente trabajo se han analizado, tras una breve introducción teórica, las características que definen la traducción subordinada y el lugar que ocupa la traducción de música dentro de ella. En esta nueva etapa de reflexión traductológica, se seguirán delimitando las bases teóricas sobre las que se asienta esta tesis doctoral y se profundizará en la traducción de música, prestando, en este caso, especial atención a la traducción de canciones de consumo.

Sin embargo, antes de entrar de lleno en materia traductológica e indagar sobre cuál es la relación que mantienen música y traducción, qué se ha dicho sobre la traducción de productos musicales o cuáles son las diferentes metodologías propuestas para la traducción de canciones, es necesario definir, de manera detallada, el objeto de nuestro estudio, esto es, la canción. En primer lugar, se ha de especificar que el tipo de canción al que está dedicado esta tesis es, siguiendo la terminología empleada por Eco (1968), la «canción de consumo», es decir, el tipo de canción sobre el que se asienta la música ligera, término proveniente del inglés *easy-listening music*[13]. Dentro de la música ligera quedan englobados algunos tipos de música moderna, como el rock, el folk y, sobre todo, el pop. Los textos que se estudiarán en la parte del análisis de la presente tesis son, en su mayoría, textos de canciones rock, folk y pop, es decir, canciones de consumo o *canzonette,* como se denomina en italiano a este tipo de canción.

Con el objetivo de ofrecer un visión amplia y a su vez pormenorizada de la canción de consumo, nos basaremos, como ya se ha mencionado, en el capítulo que Eco (1964) dedica a este tipo de canción en su libro *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* y que citaremos por la traducción española de 1968, a cargo de Andrés Boglar. A lo largo de esta obra, Eco trata de definir, con sus pros y sus contras, la cultura de masas y los niveles que la componen. Además de examinar a fondo la cultura de masas, el autor estudia los medios de comunicación a través de los

[13] Otros términos ingleses utilizados para hacer referencia a este tipo de música son *Moodsongs* o *Elevator Music (Vid.* Lanza, 2004).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que ésta se extiende, como el cómic, la televisión o la música ligera, con la canción de consumo como su máximo exponente.[14]

Una de las características fundamentales de la canción de consumo es su dimensión industrial, comercial. Las canciones son un producto más en la sociedad consumista contemporánea. Se crean de forma rápida y respondiendo a un determinado patrón para luego ser vendidas y (en muchas ocasiones) olvidadas.

La mayoría de las personas que integran las diferentes sociedades ha tenido o tiene habitualmente contacto con estas canciones de consumo, que, por lo general, suelen gustar. Muchas se convierten en auténticos éxitos de ventas y su fama se expande velozmente por el mundo. Uno de los motivos principales de este éxito es la fuerte carga emocional que tienen estas canciones. La música desempeña un importante rol en la ordenación sentimental y psicológica de los individuos (*vid.* Susam-Sarajeva, 2008)[15]. Por consiguiente, se podría afirmar que las canciones que se convierten en éxitos rotundos son las que han sido capaces de tocar la fibra sensible de la mayoría de sus oyentes.

La canción de consumo posee una doble cualidad que puede resultar contradictoria a primera vista: por una parte, como se ha visto, no es más que un mero producto comercial; por otra, y quizás precisamente por eso, constituye, gracias a la influencia de la música en la psicología de las personas, gran parte del bagaje sentimental de una o varias culturas y sociedades (*vid.* Adorno, 2009). Sobre estos y otros aspectos investiga Eco en el capítulo que dedica a la canción de consumo y en el que nos detendremos a continuación. Sin embargo, antes de seguir adelante, cabe señalar que, además de las reflexiones que Eco realizó en 1964[16], se pueden encontrar otras investigaciones más actuales que versan, aunque tratadas desde otra perspectiva, sobre el mismo tema. Éste es el caso de Szendy (2008) con su libro *Tubes. La philosophie dans le juke-box* y que citaremos siguiendo la traducción al italiano de Laura Odello (2009). Szendy se centra en analizar los motivos por los que algunas canciones se

[14] Obsérvese cómo los medios de comunicación de la cultura de masas citados por Eco (televisión, cine, cómic, música ligera) se corresponden con los subtipos de traducción subordinada, según Mayoral, Kelly y Gallardo (1985), explicados en el apartado 6 del capítulo anterior.

[15] Más adelante se profundizará sobre la importancia de la música a nivel psicológico y social.

[16] El estudio de Eco supone, a su vez, una rica fuente de información sobre la época a la que se circunscribe esta tesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convierten en grandes éxitos y, consecuentemente, en parte definitoria de la cultura que las acoge. Tomando las argumentaciones de Eco y de Szendy como principal guía, se delimitarán, desde un punto de vista filosófico, los rasgos esenciales que constituyen el texto origen y el texto meta en el tipo de traducción que aquí se estudia: la de la canción de consumo.

1.1. La canción de consumo según Umberto Eco

Eco comienza el capítulo que dedica a la canción de consumo haciendo referencia al libro *Le canzoni della cattiva coscienza* escrito por Michele Straniero *et al.* (1964). Según analiza Eco, los autores de este libro estudian, desde cuatro puntos de vista distintos que se complementan, el problema de la canción de consumo y sus tendencias en el mercado musical. Eco emplea el término *música gastronómica* (utilizado también por los autores) para referirse al tipo de música bajo el que se sitúan las canciones de consumo. Sólo el hecho de definir este estilo musical como «gastronómico» muestra las connotaciones negativas que acuña la palabra, de acuerdo con Eco (1968: 314), entendida como «un producto industrial que no persigue ninguna intención artística, sino la satisfacción de las demandas del mercado».

Los autores del libro examinado por Eco fundamentan su estudio en esta concepción industrializada de la música, y su objetivo es intentar dilucidar si la música gastronómica se deja influir por el mercado o si, por el contrario, es ella la que influye en el mercado. La metodología empleada para llevar a cabo el estudio se ha basado en entender la canción de consumo como una superestructura, donde habrá que buscar las razones que hacen que ésta sea tal. Este enfoque, de acuerdo con Eco, deja a un lado la sociedad de masas que, por tanto, queda libre de todo tipo de críticas, ya sean positivas o negativas. Los autores llegarán a la conclusión de que el rasgo fundamental de la canción de consumo (y también de otras formas de arte de masas, como el cómic, o la novela policíaca de personaje fijo) es la repetición: «una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino *repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte*» (Eco, *op.cit.,* 316, en cursiva en el original).

Llegado a este punto, Eco (*op.cit.,* 317) insiste en que la canción de consumo (o, como ya se dijo, la *canzonetta*, si se emplea el término italiano) no debe ser entendida como algo negativo, aunque sus características definitorias sean sinónimo «de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

irresponsabilidad, de automatismo, vulgaridad o glotonería». Eco se alza en favor de los cuatros autores de la obra analizada, a quienes considera grandes amantes de la música ligera en Italia y responsables, junto con otros artistas, de la iniciación de un movimiento de renovación conocido como *Cantacronache*, el cual ejerció, en la década de los sesenta, una notable influencia en la escena musical del país.

1.1.1. Un pequeño inciso: los *Cantacronache*

Los *Cantacronache*, según afirmaba Eco en 1964, es un grupo de músicos, poetas y literatos italianos nacido en Turín en 1957, cuyo objetivo era revalorizar la canción italiana a través del compromiso social. Los *Cantacronache* rompieron con los esquemas rítmicos de la canción italiana, que se hicieron más complicados y trabajados, y con las letras, que pasaron a tratar otros temas distintos y ajenos al amor y, aun cuando hablaban del amor, lo hacían desde una perspectiva totalmente desmitificada, contemporánea y realista.

El motivo por el que hemos abierto este paréntesis para explicar brevemente el movimiento de los *Cantacronache* siguiendo la perspectiva adoptada por Eco es que los *Cantacronache* supusieron un hito en el panorama musical italiano de los años sesenta. El hecho de que Eco haga mención a ellos mientras reflexiona sobre el papel que desempeña la canción de consumo en la sociedad refuerza nuestra afirmación sobre la rica fuente de información supone el texto de Eco para esta tesis, texto que, además de constituir una reflexión prolija sobre el tema que nos atañe (la canción de consumo), es, en sí mismo, como hemos apuntado, un documento histórico sobre los años sesenta. Gracias a Eco, se ha podido obtener información de primera mano sobre las repercusiones del movimiento *Cantacronache* en la Italia de los sesenta, lo cual será de gran utilidad para el apartado dedicado al análisis de las canciones de nuestro corpus.

1.2. La canción de consumo como producto artístico, culto, intelectual

Eco continúa con su reflexión y pasa a proponer algunas de las líneas de investigación que se pueden desarrollar dentro del ámbito de la canción de consumo. Hasta el momento, el autor ha hablado sobre dos tipos de canciones: la canción de consumo, «gastronómica», ligera o, simplemente, *canzonetta* y, en contraposición a ésta, una canción distinta o alternativa (como, por ejemplo, las del movimiento *Cantacronache*). La diferencia entre ambas estriba, principalmente, en que la segunda

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puede enmarcarse en un ámbito culto y la primera, no. Esto quiere decir que la canción diversa requiere, a la hora de ser escuchada, un nivel de concentración y atención bastante más elevado que la canción de consumo, empleada para la evasión y el entretenimiento. Por lo tanto, la canción de consumo y la canción diversa no comparten ningún rasgo en común. Sin embargo, Eco (1968: 321) se detiene en un punto que resulta ser crucial a la hora de dotar a la canción de consumo de un significado más profundo, que hace que ésta se asemeje a la canción diversa: y es que la evasión y el entretenimiento no deben ser vistos de un modo negativo, pues escuchar canciones de este tipo «no constituye degeneración de la sensibilidad o embotamiento de la inteligencia. Constituye un sano ejercicio de normalidad. *Cuando representa el momento de pausa*»[17] (en cursiva en el original).

Según Eco, uno de los mayores problemas de la sociedad de masas es que ha convertido ese «momento de pausa» en algo habitual, constante. De acuerdo con el autor *(op.cit.,* 316):

> El drama de una cultura de masa consiste en que el modelo del momento de pausa se transforma en norma, en sustitutivo de toda otra experiencia intelectual, en amodorramiento de la individualidad, en negación del problema, en rendirse al conformismo de los comportamientos, en el éxtasis pasivo exigido por una pedagogía paternalista que tiende a crear súbditos adaptados.

No obstante, esta afirmación no significa que el momento de pausa no sea algo beneficioso para la sociedad, que lo busca y practica de manera cotidiana con el fin de liberar tensiones. Por consiguiente, una posible línea de investigación (según Eco) sería la de buscar, dentro de los mecanismos de la cultura de masas, aquellos valores que resultaran positivos en un determinado contexto social. Si se avanzara un poco más en este aspecto, sería interesante estudiar las emociones que las canciones de consumo producen en sus oyentes, cuando no cuentan con ninguna alternativa de carácter culto. Además, Eco considera que estas emociones no deberían ser estudiadas de manera aislada e individual, sino que debería hacerse en comparación con las emociones que los oyentes del ámbito culto experimentan al escuchar las canciones propias de dicho ámbito.

[17] El «momento de pausa» es, para Eco, el periodo de tiempo en el que no se está desempeñando ninguna actividad intelectual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para llevar a cabo este experimento, Eco *(op.cit.,* 323) se basa en las cinco funciones que puede presentar un producto artístico (en su concepción más amplia y generalista) según Lalo (1921). He aquí las cinco funciones:

– Función de diversión: en la que el arte se entiende como un juego, un lujo, un momento de pausa.

– Función catártica: en la que el arte se entiende como una liberación de tensiones, un mecanismo de relajación.

– Función técnica: en la que el arte se presenta como un conjunto de situaciones técnico-formales que se valoran desde diferentes perspectivas, como la habilidad, la capacidad de organización, adaptación, etc.

– Función de idealización: en la que el arte se entiende como una evasión de nivel superior y se sobrevalora, ya que se considera la sublimación de las emociones y sentimientos.

– Función de refuerzo o duplicación: en la que el arte se entiende como la intensificación de los sentimientos y emociones cotidianos, hasta el punto de convertirse en origen de dicho sentimientos.

Eco *(op.cit.,* 323-326) aplica cada una de estas cincos funciones a la canción de consumo y obtiene los siguientes resultados:

– Una canción puede ser entendida como un ejercicio de descanso (un momento de pausa) que todo individuo realiza para olvidar sus problemas diarios.

– Una canción puede ser entendida como un ejercicio de desahogo y liberación. A veces, ponemos música de fondo mientras realizamos otras tareas, como leer, escribir, cocinar, conversar en una fiesta, etc. En esta segunda función, Eco (1968: 324) hace referencia a la música como «medicina de las pasiones».

– Una canción puede ser entendida como un ejercicio de estimulación intelectual, un ejercicio que invita a la reflexión. Se pueden escuchar canciones y examinar, por ejemplo, la instrumentación, la interpretación del cantante, etc.

– Una canción puede ser entendida como la idealización de los grandes amores y pasiones. Se podría estudiar hasta qué punto los valores transmitidos en la canción serían capaces de influir en un grupo determinado de la sociedad.

– Una canción puede ser entendida como un intensificador de sentimientos y emociones. Según Eco, mientras que en el punto 4 la canción ejercía una función «narcótica», en el punto 5 la función es todo lo contrario, esto es, estimulante, excitante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para Eco, si se pueden atribuir las funciones de un producto artístico a la canción de consumo, la canción de consumo podrá ser entendida y estudiada como si fuera un producto artístico de mayor categoría, sobre todo, porque tiene la capacidad de provocar reacciones similares a las que provoca el arte culto.

1.3. La canción de consumo y el «mito generacional» según Umberto Eco: el caso de Rita Pavone

Por último, Eco vuelve a plantear la pregunta de si los productos de masas son la consecuencia industrializada de las exigencias de la sociedad real o si, por el contrario, la sociedad real es la consecuencia de las exigencias de la industria, el quién o qué controla a quién o qué. El autor considera que a través del estudio de los productos de masas se podrá intentar dar respuesta a esta cuestión. Para ello, Eco *(op.cit.,* 327-334) recurre al ejemplo del «mito generacional», encarnado en este caso por la cantante Rita Pavone[18].

Rita Pavone se convirtió en el modelo de toda una generación de adolescentes en los años sesenta (nuestro corpus cuenta con varios de los éxitos que la artista cosechó en España). Eco describe los resultados de una encuesta que Leydi realizó para *L'Europeo* del 12 de enero de 1964 sobre los gustos musicales de un grupo de adolescentes provenientes de diversas categorías sociales y culturales, y rescata los datos que hacen referencia al empleo de la canción de consumo como el emblema generacional por parte de todos los adolescentes. Los adolescentes consideraban las canciones como representaciones reales de sus modos de pensar, de sus valores, de sus formas de vida. Cuando se preguntaba a los jóvenes sobre si creían que las canciones, así como los valores de los que éstas hablaban y con los cuales se sentían tan identificados, les habían sido impuestos de alguna manera, los jóvenes, convencidos, lo negaban y explicaban que las habían elegido de forma voluntaria. Precisamente por eso las habían convertido en su emblema generacional.

Eco considera que éste es uno de los ejemplos más representativos de la cultura de masas y de la dualidad que se da en ella: por una parte, se cree que a los individuos, a pesar de estar convencidos de que sus elecciones con respecto a los valores que ofrecen

[18] Una vez más, la obra de Eco se presenta como un excelente documento histórico para esta tesis, pues Rita Pavone es una de las artistas que interpreta algunas de las canciones que conforman nuestro corpus. Durante el análisis del corpus, se hará referencia (de nuevo) a algunas de las afirmaciones que Eco realiza en este apartado. *Vid.* capítulo V.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los productos de masas son libres y voluntarias, tales valores les son impuestos por la industria. Por otra parte, es lógico y legítimo pensar que los individuos han elegido realmente de forma libre a estos modelos de entre los productos de masas porque no hay más donde elegir.

Rita Pavone (ahondaremos más en este personaje durante el análisis del corpus), con su perfecta mezcla de infantilismo y madurez, de niña y mujer, de inocencia y sensualidad, de dulzura y fuerza, representaba a la perfección el concepto de la adolescencia. Eco señala que, en sus canciones, las funciones de idealismo y refuerzo o intensificación estaban más que patentes. El caso de la Pavone muestra una vez más que a través del estudio de la canción de consumo se pueden esclarecer numerosas cuestiones relativas a una sociedad y cultura determinadas. Y no deja de ser digno de mención que en España se pudiera compartir la imagen que transmitía Rita Pavone, lo que sin duda facilitó que cantara en nuestra lengua.

1.4. Los éxitos de Peter Szendy

Mientras que Eco reflexiona sobre las características de la canción de consumo y sobre la función que ésta desempeña dentro de la sociedad contemporánea y la cultura de masas, Szendy (2008) se centra en un determinado aspecto de la canción de consumo: los motivos por los que algunas de ellas se convierten en grandes éxitos y, consecuentemente, en parte definitoria de la cultura que las acoge y produce. Szendy concentra su atención en los «grandes éxitos» (*tormentone* en italiano, *tube* en francés o *hit* en inglés), que son aquellas canciones de consumo que alcanzan, dentro de la industria musical, un elevado número de ventas y, debido a la fama que obtienen, llegan a convertirse en el símbolo de toda una generación y en parte de su memoria sentimental.

Szendy coincide con Eco en muchos de los aspectos definitorios de la canción de consumo. Al igual que Eco, considera que dos de los componentes esenciales de la canción son el comercial y el psíquico. Las canciones se crean siguiendo las pautas e innovaciones que establece la industria musical. De ahí que en todas ellas se repitan constantemente una serie de clichés, tanto a nivel musical como textual (los ritmos y las melodías suelen ser muy parecidos, al igual que los temas sobre los que tratan las letras). Otra coincidencia entre Szendy y Eco es la repetición como rasgo definitorio de las canciones de consumo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Szendy profundiza en esta última idea y se pregunta por qué gustan tanto las canciones de consumo, si, al fin y al cabo, no son más que meros productos comerciales que se repiten una y otra vez. La respuesta está en el componente psíquico: a pesar de que la repetición sea uno de los elementos clave de la canción de consumo (si algo funciona, ¿por qué no mantenerlo, repetirlo, explotarlo hasta la saciedad?) y pueda resultar tedioso, el componente psíquico desempeña un rol muy importante en este tipo de canciones y es, precisamente, el que hace que algunas de ellas se conviertan en algo único e irrepetible. De acuerdo con Szendy (2009: 39), en la canción de consumo el cliché «nella sua banalità interscambiabile, è tuttavia ogni volta unico per ognuno»[19]. Se trata de una situación paradójica, en la que conviven dos elementos opuestos: lo único, singular e irrepetible frente a lo común, estereotípico y repetible. Así lo expresa Szendy *(op.cit.,* 31), que opina que es en esta combinación contradictoria donde se encuentra la clave del éxito de algunas canciones: «l'unico e il *cliché*, l'incomparabile e l'interscambiabile, la psiche e il mercato: tale potrebbe essere la posta in gioco dei tormentoni»[20].

Szendy ahonda aún más en la noción de repetición para poder explicar la dimensión psíquica de la canción de consumo. En este tipo de canciones, las melodías son siempre pegadizas y tienden, consecuentemente, a ser reproducidas una y otra vez. Szendy califica *(op.cit.,* 66-7) estas melodías como *haunting melodies*, es decir, melodías que se meten en la cabeza y de las que no hay modo de deshacerse. Melodías que se convierten en una obsesión para quien las oye.

Por su parte, las letras suelen hablar de sentimientos con los que todo oyente se puede sentir identificado en algún momento. Szendy *(op.cit.,* 54) piensa que, puesto que dichos sentimientos son de carácter universal, las letras de las canciones podrían ser consideradas como «confesiones», y explica que el término que se emplea en francés para denominar un gran éxito en el ámbito de la música ligera, es decir, *tube*, también se utiliza para expresar una confesión, o al menos, una información confidencial. Este carácter de confesión que tienen las letras de los grandes éxitos conduce a otra de las características esenciales, según Szendy, de este tipo de canciones: la sensación de que son melodías y letras prohibidas, censurables, debido a que expresan sentimientos muy

[19] «en su intercambiable banalidad es, sin embargo, único para cada individuo en cada momento».

[20] «lo único y el *cliché*, lo incomparable y lo intercambiable, la psique y el mercado: ésta podría ser la puesta en juego de los grandes éxitos».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

íntimos. De acuerdo con el autor *(op.cit.,* 74) «tutti i tormentoni potrebbero essere, potenzialmente, delle melodie proibite in attesa di essere censurate»[21]. Esta es una de las razones por las que algunas de las más exitosas canciones de consumo llegan a constituir verdaderos himnos de masas, tal y como mencionaba también Eco.

Como se dijo al principio de este apartado, Szendy considera que en las canciones de gran éxito influyen factores de dos tipos: los psíquicos y los comerciales. Una vez analizado el componente psíquico de las canciones, Szendy profundiza en el comercial. Las canciones son productos de la industria musical y, consecuentemente, su objetivo es ser consumidas. Para Szendy, resulta muy interesante la convivencia entre estos dos factores tan dispares. Los grandes éxitos son, al mismo tiempo, himnos capaces de transmitir una intimidad única e inconfesable y, por otra parte, productos musicales comunes, repetitivos, similares. El hecho de que estos dos componentes se encuentren presentes cada vez que se intenta ofrecer una definición de los grandes éxitos hace que el autor se pregunte sobre la posible existencia de una estrecha vinculación conceptual entre psique y mercado. Según el propio Szendy *(op.cit.,* 83):

> Di fronte a questo paradosso dei tormentoni che non cessa di insistere o di resistere ogni volta che crediamo di definirlo, ciò che dobbiamo forse tentare di ripensare, ancora e di nuovo, è una certa omologia tra il mercato e la psiche, della quale i tormentoni si nutrono. O che essi contribuiscono, forse, a produrre, a costruire.[22]

Para el autor esta homología ya se notaba al analizar la capacidad que poseen los grandes éxitos para obsesionar a sus oyentes. Si dicha capacidad se toma en consideración y se examina desde una perspectiva puramente comercial, se descubre que los grandes éxitos son productos muy rentables, de los cuales se pueden obtener grandes beneficios, debido a que son productos que se compran para calmar (o enardecer, según como se mire) una obsesión. Se dijo al principio que las melodías de los grandes éxitos eran melodías pegadizas que fácilmente se convertían, para los que

[21] «todos los grandes éxitos podrían ser, potencialmente, melodías prohibidas a la espera de ser censuradas».

[22] «Con respecto a esta paradoja de los grandes éxitos, que no deja de insistir o resistirse cada vez que creemos definirla, en lo que quizás debamos intentar pensar, nuevamente, una vez más, es en una cierta homología entre mercado y psique, de la que se nutren los grandes éxitos. O que ellos contribuyen, quizás, a producir, a construir».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las oían, en una obsesión. Si algo que tiene capacidad para obsesionar se pone en venta, todos los que estén obsesionados con ese algo lo comprarán sin dudarlo.

Otra de las causas que establecen la homología entre la psique y el mercado es que, según Szendy *(op.cit.,* 88), el dinero es en sí mismo un gran éxito. El dinero y los grandes éxitos no son más que monedas de cambio, valores totalmente equivalentes: «il denaro è una *hit*, un tormentone. Tra l'uno e l'altro, tra il denaro e il tormentone, che valgono l'uno per l'altro senza valere niente e valendo tutto, non c`e che questo: l'equivalenza dei valori»[23].

Es este el momento en que Szendy comienza a plantearse una cuestión: los grandes éxitos son equivalentes no sólo con el dinero, sino entre sí, dado el enorme parecido que guardan entre ellos. Por tanto, todos los grandes éxitos pueden considerarse intercambiables los unos con los otros. Además, al igual que el dinero, las canciones que se convierten en grandes éxitos suelen dar la vuelta al mundo, de tal manera que todo el mundo tiene contacto con ellas. Es aquí donde entra en juego la traducción. Szendy (2009: 92), refiriéndose a la traducción al italiano de la canción *Fame,* interpretada por Irene Cara (la canción original es el tema principal de la película homónima de Alan Parker, de 1980, y anterior a la serie *Fame –Fama–*, de 1982), lleva a cabo las siguientes reflexiones sobre la traducción de canciones:

> Come tradurre, ancora una volta, queste parole così banali e insieme straordinarie, che hanno fatto il giro del mondo e di tante orecchie, senza che sia mai stata prestata loro molta attenzione? Ciò che rende ridicolo ogni tentativo di traduzione delle *lyrics* –e che fa sentire sempre alquanto goffi– ha probabilmente a che fare con una certa autocensura del tormentone, il quale parla e sopravvive tanto più in noi per il fatto che le sue parole vengono dimenticate.[24]

[23] «El dinero es un *hit*, un gran éxito. Entre el uno y el otro, entre el dinero y el gran éxito, que tienen valores intercambiables, sin valer nada y valiéndolo todo, no hay más que esto: equivalencia de valores».

[24] «¿Cómo traducir, una vez más, estas letras tan banales, y a la vez extraordinarias, que han dado la vuelta al mundo y pasado por tantos oídos, sin que jamás se les haya prestado mucha atención? Lo que vuelve ridículo cada intento de traducción de las *lyrics* –y que hace sentir siempre bastante torpes– está, probablemente, relacionado con una cierta autocensura del gran éxito, que habla y sobrevive en nosotros tanto más por el hecho de que sus palabras se olvidan».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En definitiva, para Szendy, la canción de consumo que se convierte en gran éxito presenta una serie de características, como son la mezcla entre lo comercial y lo psicológico, así como la capacidad paradójica de albergar dentro de sí dos componentes contradictorios: lo común frente a lo diferente, el cliché frente a lo único. La repetición (de melodías y temas sobre los que versan las letras) es uno de los rasgos esenciales de las canciones que se convierten en grandes éxitos. Uno de los motivos que propician esta repetición es que este tipo de letras y de melodías pegadizas suelen gustar tanto que incluso podría decirse que responden a un comportamiento obsesivo por parte de los oyentes de la canción. Asimismo, a nivel psicológico, las canciones suponen la confesión de sentimientos íntimos y personales comunes a todas las personas.

Con respecto a la relación entre los componentes psicológicos y comerciales de la canción, Szendy considera que dicha relación se debe a la homología existente entre psique y mercado, lo que conduce a que los grandes éxitos sean como el dinero, esto es, un bien intercambiable. La equivalencia entre los grandes éxitos hace que estos se extiendan por todo el mundo. Sin embargo, para Szendy, la traducción de la canción de consumo convertida en gran éxito es una tarea de naturaleza contradictoria, pues las letras de este tipo de canciones suelen pasar desapercibidas y, al mismo tiempo, resultan imprescindibles para dotar a la canción de singularidad y convertirla en única. De ahí que considere *(op.cit.,* 92) que «nel tradurre mi sento come si stessi divulgando un segreto che non è tale per nessuno, o come se stessi cambiando ciò che non si può scambiare –ossia questo nodo singolare che lega le parole di una lingua sul ritornello che le trasporta».[25]

Szendy ha dado a conocer uno de los rasgos esenciales de la traducción de canciones, sobre el que volveremos más adelante en esta tesis: la (no) necesidad (paradójica, ya que la traducción de canciones es una práctica muy extendida) de traducir un texto fácilmente olvidable, al que nadie presta atención, ya que suele prevalecer la música sobre la letra. Esta característica está ligada con la falta de interés (*vid.* Susam-Sarajeva, 2008) que los Estudios de Traducción han demostrado hacia la traducción de canciones, que no ha sido tomada en consideración o que ha sido

[25] «al traducir me siento como si estuviera divulgando un secreto que no es tal para nadie, o como si estuviera cambiando lo que no se puede cambiar, es decir, ese singular nudo que une las palabras de una lengua con el estribillo que las transporta».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relegada, cuando se ha estudiado, a un nivel inferior (según algunas corrientes), como es el de las versiones o adaptaciones.

1.5. Conclusiones

A lo largo de las reflexiones planteadas y analizadas por Eco y Szendy, se han podido vislumbrar algunas de las características fundamentales del objeto de traducción de la presente tesis, esto es, la canción de consumo:

– La canción de consumo (o *canzonetta)* pertenece, si se compara con la música clásica o experimental, a un tipo de música de menor rango: la música ligera, que ha sido calificada como «gastronómica» (Eco, 1968), debido a que su objetivo no es otro que el de satisfacer de manera fácil e inmediata las necesidades banales del oyente. La base sobre la que se fundamenta la canción de consumo es la repetición, que suele afectar al ritmo y a la temática de las letras.

– Esta repetición de melodías y letras puede responder, según Szendy (2009), a un patrón de comportamiento obsesivo por parte del oyente de canciones de consumo. Una de las razones por las que una canción de consumo puede convertirse en algo obsesivo es su potencialidad para ser un himno de masas. Aquellas canciones de consumo cuyas melodías son extremadamente pegadizas y las letras tratan temas de interés común, como aquellos relacionados con la intimidad y los sentimientos más inconfesables de cada persona, son las que acaban siendo un gran éxito.

– Ni la canción de consumo ni los grandes éxitos deben ser objeto de menosprecio desde un punto de vista sociocultural.

– Además, la canción de consumo, sea un éxito o no, es, al fin y al cabo, un producto musical y por tanto presenta una serie de características artísticas que no pueden pasar desapercibidas.

– Por su parte, el componente comercial de la canción de consumo forma parte de la esencia de ésta.

– Una de las cuestiones más importantes con respecto a la canción de consumo (y, sobre todo, con respecto a aquellas que se acaban transformando en grandes éxitos) es si ésta funciona como controladora de ciertos modos de pensamiento en la cultura de masas o si, por el contrario, se trata de un simple medio a través del cual quedan reflejadas las maneras de pensar de la sociedad de masas. La cuestión no queda resuelta: la cultura de masas, al tender a la uniformidad, no da libertad de elección, pues el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consumidor se ve siempre obligado a elegir entre productos muy similares. Un ejemplo concreto es el caso de las canciones de consumo y los adolescentes. Los adolescentes escuchan este tipo de canciones y las consideran como un distintivo del grupo social que ellos representan. Según los adolescentes, este tipo de canciones gusta porque tratan temas típicos de la edad, temas con los que ellos se sienten identificados. Se deduce, por tanto, que la canción de consumo se inspiraría en los modos de comportamiento y de pensamiento de los adolescentes para conseguir así el éxito. Sin embargo, al no existir otro tipo de producto al que los jóvenes tengan acceso, también se puede colegir que los modos de comportamiento y pensamiento vienen impuestos a los adolescentes a través de las canciones y que la mecánica e influencias funcionan a la inversa. Lo que es realmente cierto es que la canción de consumo es la responsable de la aparición de mitos generacionales con los que todo un grupo social puede sentirse identificado e influenciado.

– La uniformidad de la cultura de masas y, consiguientemente, de la canción de consumo y los grandes éxitos se debe precisamente a que es en esta homogeneidad donde reside su esencia. Los grandes éxitos, por ejemplo, se caracterizan por ser, paradójicamente, una combinación entre lo común y lo singular y es esta dicotomía en particular la que los hace triunfar. La existencia de productos tan similares podría conducir a un callejón sin salida; sin embargo, esta similitud es la que permite que los productos sean intercambiables y, por consiguiente, se puedan expandir por todo el mundo.

– La canción de consumo ocupa un lugar destacado en la sociedad y la cultura de masas, por lo que estudiar a fondo sus características puede conducir al desarrollo de varias líneas de investigación que nos permitan esclarecer el ámbito en el que evolucionan la sociedad y la cultura de masas.

Visto el papel que desempeña la canción de consumo en la sociología y la cultura de masas, así como el impacto psicológico y comercial que ejercen sobre ellas los grandes éxitos, resulta obvio pensar que el papel que desempeñará la traducción de este tipo de productos es también muy importante (el propio Szendy ya hacía referencia a la traducción como parte del fenómeno de la canción de consumo y los grandes éxitos). La traducción de canciones se convierte en una clase de traducción que actúa, no sólo a nivel lingüístico, sino también a nivel sociológico, histórico y cultural. Además, el plano lingüístico en la traducción de canciones debe ser tomado en consideración desde una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nueva perspectiva, la cual resulta paradójica. Como afirmaba Szendy, la letra (no) conforma el elemento clave de la canción. Incluso se podría decir que, aunque en muchas ocasiones ésta pase desapercibida, ya que la melodía o el ritmo suelen ser los motivos por los que una canción triunfa, la letra de la canción es inseparable del resto de sus componentes. Por consiguiente, traducir una canción, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, puede convertirse en una tarea complicada.

En lo que respecta a los niveles socioculturales e históricos, a través del estudio de la traducción de canciones se podrá obtener información muy valiosa sobre las relaciones entre las diferentes sociedades y culturas implicadas en el proceso traductor. El análisis de este tipo de traducción podrá dotar a la traductología, desde una perspectiva de carácter intercultural, de nuevos datos históricos, sociales y culturales que nos ayuden a entender el origen y la naturaleza de las traducciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. TEORÍAS TRADUCTOLÓGICAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES

Una vez que se ha definido el tipo de texto-canción que constituye el TO de las traducciones que se analizarán en esta tesis, profundizaremos en la traducción de canciones de consumo desde un punto de vista teórico, para ofrecer así una visión general sobre cuál es la posición que han adoptado hasta el momento los Estudios de Traducción con respecto a este tipo de traducción. Para ello, se comenzará con una reflexión sobre la relación entre música y traducción y se describirán algunas de las investigaciones que se han centrado en el estudio de la traducción de productos musicales, poniendo, dentro de éstas, especial énfasis en las investigaciones dedicadas a la traducción de canciones de consumo. En segundo lugar, se delimitarán, de un modo general, las principales características que presenta este tipo de traducción y se recordará el lugar que proponemos que ocupe dentro de los Estudios de Traducción. En una tercera fase, se darán a conocer algunas de las metodologías de análisis defendidas por varios traductólogos, aplicadas a la traducción de canciones de consumo. También se dará a conocer nuestro propio método de análisis de traducción de canciones de consumo, sobre el que nos basaremos para examinar nuestro corpus.

2.1. Sobre la relación entre música y traducción

Los Estudios de Traducción no han demostrado tener, hasta el momento, ningún interés especial por el vínculo que comparten música y traducción. Como ya se mencionó con anterioridad, la importancia de la música en la sociedad y en la vida privada de los individuos es indiscutible, ya que es un factor determinante en la definición y caracterización de las distintas sociedades, debido a que influye en la organización emocional y sentimental de los seres humanos, en su ocio y en su vida cotidiana.

Susam-Sarajeva (2008a: 188) reflexiona sobre esta vinculación entre música y traducción. La música ocupa un lugar destacado en la vida de los seres humanos y, consiguientemente, en la manera en la que se estructuran las diferentes sociedades y culturas. Por su parte, Frith (2004: 46) reflexiona sobre el impacto que tiene la música a un nivel más elevado, es decir, a nivel social y cultural: «through this strong impact on individuals, music also exercises an enormous influence on the way society works, nations are represented, cultures are constructed and passed on from one generation to

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

another»[26]. Este autor (2004: 1) también piensa que la música es mucho más importante en la ordenación emocional de la vida diaria de las personas de lo que la sociología y los estudios culturales normalmente reconocen. Otra de las afirmaciones a este respecto es la de Jourdain (2005: 61): «we sing and listen dedicating melodies to our dreams, emotional images and mental representations, considering them beautiful, ugly or intermediate»[27].

Vista la importancia de la música a nivel individual y sociocultural, es lógico pensar que la traducción desempeñará un rol determinante en la expansión de ésta a lo largo del planeta. Existen, no obstante, ciertas complicaciones, responsables a su vez de la falta de atención prestada a la relación entre música y traducción. En primer lugar, la música presenta dificultades a la hora de ser definida desde un punto de vista sociocultural. Tal y como afirma Susam-Sarajeva (parafraseando a su vez a Frith, 2004: 1), «one reason why music is not taken sufficiently seriously is because of the difficulty of explaining *how* it works culturally»[28]. Esta concepción tan difusa sobre el papel que desempeña la música a nivel social y cultural influye, obviamente, en la traducción de productos musicales. Según Susam-Sarajeva (2008a: 189) «another reason behind the limited interest in translation and music so far is that musical material has mostly been considered somewhat outside the borders of translation studies, as traditionally conceived»[29]. Esto da lugar a que la traducción de música no sea, por otra parte, considerada como una «traducción», entendida según la concepción clásica. En el caso de la traducción de música, es frecuente que se empleen denominaciones como *adaptación* o *versión* para hacer referencia a este tipo de práctica, la cual, según Susam-Sarajeva (2008a: 189) carece de técnicas canonizadas tanto a nivel teórico como práctico:

[26] «A través de este fuerte impacto en los individuos, la música también ejerce una enorme influencia en la manera en que funciona una sociedad, se representan naciones, se construyen culturas y se pasa de una generación a otra».

[27] «cantamos y escuchamos dedicando melodías a nuestros sueños, imágenes emocionales y representaciones mentales, y las consideramos bonitas, feas o intermedias».

[28] «una razón por la que la música no ha sido tomada lo suficientemente en serio es por la dificultad de explicar *cómo* funciona a nivel cultural».

[29] «otro de los motivos que están detrás del limitado interés por la música y la traducción es que el material musical ha sido considerado, en su mayor parte, como algo externo a los límites de los estudios de traducción, en su concepción tradicional».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> The fuzzy boundaries between "translation", "adaptation", "version", "rewriting", etc. and the pervasiveness of covert and unacknowledged translations in music have generally limited research in this area to overt and canonized translation practices, such as those undertaken for the opera. Yet in non-canonized music, such as popular or folk songs, it is often impossible –and, in my opinion, undesirable– to pinpoint where translation ends and adaptation begins.[30]

Con respecto a las diferencias terminólogicas entre *traducción, versión, adaptación* o *reescritura* cabe citar el artículo de Braga Riera (2011), en el que se establecen las divergencias de significado existentes entre estas denominaciones, aplicadas al campo de la traducción dramática. Braga Riera recurre a las definiciones de *versión* y *adapatación* que han ofrecido autores como Llovet (1998) o Santoyo (1989) (quien también habla de *reescritura*), entre otros. La característica común de todos estos términos es que se suelen emplear para hacer referencia a aquellas situaciones en las que el trasvase del texto se ve constreñido por otros elementos que lo acompañan (traducción subordinada). Braga Riera (2011: 69) afirma que, debido a que las similitudes conceptuales que comparten los términos son muy numerosas, resulta especialmente complicado «hacer clasificaciones a partir de las categorías de "traducción", "versión" o "adaptación", dada la falta de claras líneas divisorias entre las tres y las diferencias expresadas por los diversos estudiosos para referirse a ellas». En esta tesis, cuando nos refiramos a la traducción de música, no emplearemos los términos *versión*, *adaptación* o *reescritura* y sólo utilizaremos el término *traducción,* que los abarca a todos.

2.2. La traducción de productos musicales: una práctica poco reconocida

Como ya se ha apuntado, la traducción desempeña un papel muy importante en el ámbito musical, puesto que se presenta, una vez más, como un conector entre las diferentes culturas y sociedades. Algunos ejemplos de traducción en el ámbito musical

[30] «Las borrosas barreras entre "traducción", "adaptación", "versión", "reescritura", etc. y la presencia de traducciones encubiertas y desconocidas en música ha limitado, generalmente, la investigación en este campo, donde no se han establecido prácticas de traducción que estén canonizadas, como sucede con las que se llevan a cabo en la ópera. En la música no canonizada, como las canciones populares o de música folk, es, a menudo, imposible –y, a mi parecer, indeseable– señalar dónde termina la traducción y dónde empieza la adaptación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son la traducción de libretos de óperas, musicales o, como es nuestro caso, la traducción de canciones de consumo.

De acuerdo con Susam-Sarajeva (2008a: 189), y como ya se ha repetido en el apartado anterior, la traducción de productos musicales no es un tipo de traducción a la que los Estudios de Traducción hayan prestado un especial interés; no obstante, se trata de una práctica frecuente y como tal no debería ser dejada de lado, ya que «ignoring such practices might mean missing out on very illuminating cases»[31]. No cabe duda de que es una actividad profesional poco reconocida, y que destaca, al mismo tiempo, por ser una tarea altamente complicada. Gorlée (1997: 245) afirma, con respecto a la traducción de ópera, que uno de los motivos de esta falta de reconocimiento profesional es «[...] that opera translating is a poorly financed, low-prestige profession requiring, paradoxically, highly specialized skills, hard work and a fair dose of artistic idealism»[32]. Esta afirmación guarda un gran parecido con lo expuesto por Vega Cernuda (2012: 15) en relación con el poco reconocimiento profesional del que goza la traducción de ópera en España.

Sin embargo, parece que en los últimos tiempos los traductólogos comienzan a detenerse en este tipo de traducción. En el siguiente apartado, se destacarán las características fundamentales de las diferentes líneas de investigación que existen en la traducción de productos musicales.

[31] «ignorar tales prácticas puede suponer la pérdida de casos muy reveladores».

[32] «[...] que traducir ópera es una profesión poco remunerada y de bajo prestigio que requiere, paradójicamente, habilidades altamente especializadas, trabajo duro y una buena dosis de idealismo artístico».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. MÚSICA Y TRADUCCIÓN. ALGUNAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

3.1. Falta de material y necesidad de un enfoque multidisciplinar

La traducción de productos musicales es un tipo de traducción que no goza, si se compara con otros, como la traducción literaria, de gran prestigio o reconocimiento. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Baker, 1998), por ejemplo, no muestra ningún artículo o entrada dedicada a este tema, al igual que sucede con el *Diccionario histórico de la traducción en España* (Lafarga y Pegenaute, 2010) o *The Routledge Handbook of Translation Studies* (Millán y Bartrina, 2013). Quizás no se haya reflexionado apenas sobre este tipo de traducción desde un punto de vista traductológico, porque no existe suficiente material al que acceder para su estudio. Es cierto que las canciones se pueden escuchar y que sus letras se pueden consultar en las contraportadas o cuadernillos de los discos o en Internet, pero no abundan los libros que reúnan de forma sistemática (como sucede con la traducción de poesía, por ejemplo) las canciones originales y sus traducciones, salvo para algunos músicos consagrados. No obstante, a pesar de la existencia de algunas obras de este tipo, la realidad es que el investigador en traducción de productos musicales no encuentra fácilmente a su disposición todo el material de trabajo deseado. El problema de las fuentes es el menos complejo, de todos modos, porque las letras siempre se pueden «reconstruir». Lo que es difícil realemente es saber en muchas ocasiones la identidad de los traductores, las condiciones en las que desarrollaron su trabajo, las tarifas, etc., y más cuanto más nos alejamos en el tiempo.

Una de las principales características de la investigación en traducción de productos musicales, como ya dijimos y como se verá a lo largo de todo este apartado, es que requiere de un enfoque necesariamente multidisciplinar, ya que si no «the inmediate disciplinary background of the researcher would inevitabily determine and even limit the perspective adopted and arguably the value of the study»[33] (Low, 2003a: 88). Por consiguiente, exigirá a quien se dedique a esta tarea contar con estudios en medios de comunicación (*media studies* en inglés), estudios culturales y/o semióticos, así como sociológicos, históricos, etc.

[33] «el bagaje disciplinar inmediato del investigador determinaría, inevitablemente (e incluso limitaría) la perspectiva adoptada, así como el valor del estudio».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. Investigación en la traducción de productos musicales: ¿por dónde empezar? ¿Hacia dónde ir?

Susam-Sarajeva (2008a: 190) opina (tal y como ya se mencionó en el segundo capítulo) que la traducción audiovisual es un buen punto de partida para la investigación sobre música y traducción. Sin embargo, también señala que, a medida que se profundice más en el tema, se observará que la traducción de productos musicales cuenta con una serie de «desafíos adicionales» que sitúan a este tipo de traducción dentro de un encuadre propio y exclusivo.

La autora también hace un breve recorrido por los trabajos que se han realizado en este campo y destaca la practicidad de la mayoría de ellos. Muchos de los estudios sobre música y traducción están centrados en el análisis de casos determinados, por lo que el componente teórico en la traducción de productos musicales ha quedado, en la mayoría de los casos, desterrado. Susam-Sarajeva *(op.cit.,* 191) hace referencia a la gran cantidad de ejemplos y consejos prácticos que se pueden encontrar en los trabajos sobre la traducción de productos musicales.

Esta tendencia a la practicidad implica que en el ámbito de la traducción musical se es más descriptivo que normativo. Los trabajos que se pueden encontrar hoy en día sobre la traducción de productos musicales suelen responder a preguntas del tipo ¿quién cantará el producto musical traducido? ¿Quién lo escuchará? ¿Aparecerá en un CD, será emitido por la televisión o la radio o será una actuación en directo? Cabe señalar que en nuestro análisis no nos olvidaremos de adoptar este enfoque descriptivo, como veremos más adelante, y tampoco nos olvidaremos de plantearnos (e intentar responder) preguntas similares a las que Susam-Sarajeva acaba de formular, puesto que consideramos que todos estos elementos son susceptibles de formar parte del proceso traductor y de influir en él (a veces, incluso, de forma decisiva).

Además de resumir la situación en la que se han encontrado (y se encuentran) las investigaciones sobre la traducción de productos musicales, Susam-Sarajeva *(op.cit.,* 194) tampoco se olvida de sugerir algunas líneas de investigación. Debido a la multidisciplinareidad que caracteriza la traducción de productos musicales, la investigación sobre este campo se torna amplia y llena de posibilidades. Algunas de estas propuestas de estudio son:

– La traducción y la apropiación de canciones folk.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– La traducción para las producciones musicales de carácter local o internacional.

– La traducción/subtitulación/doblaje/*voive-over* para las películas musicales, ya sean animadas, hechas por ordenador o al estilo clásico.

– El multilingüismo y la traducción en la música rap.

– La traducción de canciones infantiles.

– La traducción como parte de una investigación sobre etnomusicología: existe un estrecho vínculo entre música e identidades y representaciones de tipo étnico, cultural, nacional o de género. La traducción desempeña en este sentido un papel de vital importancia, ya que ésta se podrá relacionar con temas como la auto-identificación, la inclusión o exclusión social o la representación del exotismo. Según Susam-Sarajeva (2008a:195) «music is certainly not exempt from similar social influences».[34]

– La interpretación de música y canciones de signos (*sign-singing*) para las personas con discapacidades auditivas.

– La traducción de canciones de consumo o canciones pop (nuestro caso), la cual puede emplearse en numerosas situaciones, como las versiones que se hagan para ser cantadas o las meras traducciones del contenido en los clubes de fans.

Susam-Sarajeva *(op.cit.,* 192) hace referencia, incluso, a la no traducción, una alternativa bastante recurrente en la traducción de productos musicales:

> Non translation in the case of music may allow the imagination more away. Foreign sounds might entrance the experience and make it more pleasurable to try to sing; even if one only manages a couple of lines. It is uncommon for people to be disappointed and, feel alienated from "the song as they had known it" once they have found out the meaning of the lyrics of a favorite foreign song.[35]

En esta línea, Navarro (2006: 3) apunta que:

> Yo tenía catorce años y las lenguas extrañas eran puertas a mundos extraños, tan buenos y fabulosos como los discos que oíamos en la radio, la televisión o las máquinas. No entendíamos casi nada. Alguien dedicado a la neuropsiquiatría

[34] «la música no está exenta de influencias sociales de cualquier tipo».

[35] «No traducir, en música, puede permitir a la imaginación ir un poco más lejos. Los sonidos extranjeros pueden introducir una experiencia y hacer más placentero el intentar cantar; incluso si sólo es posible acertar con un par de frases. No es común que la gente se sienta decepcionada y ajena a "la canción tal y como la conocían" una vez que han descubierto el significado de la letra de una de sus canciones extranjeras favoritas».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> podría estudiar el estado cerebral de una generación crecida con canciones hechas de palabras que no tenían correspondencia en la realidad y ocupaban de modo obsesivo una extensión mental importante: una especie de lenguaje divino prácticamente impenetrable e indescifrable.

Tampoco hay que olvidarse del aspecto creativo que acompaña la traducción y que también puede ser motivo de estudio o de análisis *(vid.*12.3 del capítulo anterior). Según Susam-Sarajeva *(op.cit.,* 193), al igual que los poetas y los escritores persiguen la inspiración mediante la traducción de poesía y literatura, los letristas y músicos quizás puedan ampliar su repertorio traduciendo canciones extranjeras.

En nuestro caso, el componente industrial o mercantil (tan presente, según mencionábamos anteriormente, en la canción de consumo) constituye también un factor importante que incide en la traducción. Una posible vía de estudio debería estar relacionada con el tipo de público al que la traducción de un producto musical va dirigida.

3.3. El volumen especial de *The Translator:* un buen punto de partida

El artículo de Susam-Sarajeva (2008a: 188-225) que se ha venido citando hasta el momento forma parte del número especial dedicado a la traducción y la música que la revista *The Translator* publicó en 2008[36] y cuya edición corrió a cargo de la propia Susam-Sarajeva. Varios de los participantes en dicha publicación recopilaron una bibliografía general sobre este tema y la publicaron en forma de artículo al final del citado número. Según indican sus autores, aunque el género musical sobre el que más referencias se han encontrado es la ópera, el artículo no pretende centrarse en este género exclusivamente, sino que también intenta extenderse hacia otros. Las publicaciones recogidas en la bibliografía, a pesar de estar escritas, en su mayoría, en inglés, abarcan lenguas como el francés, el alemán, el sueco, el finés, el italiano y el español. Casi todas las obras han aparecido en estas dos últimas décadas.

Este artículo bibliográfico supone un buen punto de partida para todo el que quiera hacerse con una idea general sobre lo que se ha dicho en relación a la traducción

[36] *Cf.* el apartado 10 del capítulo anterior, donde ya se introducía y se comentaba, a grandes rasgos, la bibliografía recopilada al final de dicho número.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y la música. Si se analizan detalladamente las referencias bibliográficas, se deduce que los temas que más se han tratado han sido:

– La traducción de óperas y libretos, como demuestran las obras de Apter (1985, 1989, 2000), Dürr (2004), Filippi (1995), Fodor (2007), Gorlée (1996, 2000), Hieble (1958), Honolka (1975, 1978), Irwin (1996), Juretschke (1990), Kaindl (2002, 2005b), Micke (1998), Osolsobě (1971), Pippin (1998, 2004), Trăven (1999), Vallisaasi (2002) o Virkkunnen (2001, 2004).

– La traducción de musicales (ya sea en teatro o en cine), como se puede ver en los trabajos de Di Giovanni (2000), Franzon (2005) y Osolsobě (1984).

– El cambio de código y la elección de lenguas, donde se encuentran los trabajos de Bentahila y Davies (2002), Berger y Carroll (2003), Cepeda (2003), Cutler (2003), Davies y Bentahila (2006, 2008), Greene y Henderson (2003), Kachru (2006), Larkey (2003), Mitchell (1996), Sarkar y Winer (2006), Stølen (1992), Szego (2003) y Tvohy (2003).

– La traducción de himnos y cánticos religiosos (Anderson, 2005 o Gorlée, 2003).

– La traducción del *hip hop* o la música rap, según muestran Perullo y Fenn (2003) o Mitchell (2003).

La música ligera es un género musical sobre el que se enuentran bastantes estudios en este artículo bibliográfico. Sin embargo, la mayoría de ellos se pueden enmarcar, como ya se ha dicho, dentro de los trabajos sobre el cambio de código o la elección de lenguas, en los que la música ligera (pop, en la mayoría de las ocasiones) es tratada desde una perspectiva sociológica muy general. Si se reduce el tema de la música ligera a la traducción de canciones de consumo, el número de publicaciones disminuye considerablemente. En este ámbito destacan los estudios Franzon (2001), Hewitt (2000), Kaindl (2005) y Low (2003 y 2005), principalmente. Otros estudiosos que han tratado la música ligera son Berger y Carroll (2003), Cutler (2003), Cotes Ramal (2005), Davies y Bentahila (2006), Tenton (2005), Kachru (2006), Kelly (1992, 1993), Laliberté (2005), Larkey (2003), Lee (2006), Mitchell (1996, 2003), Moody (2006) o Newmark (2006). Posteriormente a la publicación de *The Translator,* y centrándonos en la traducción de música popular, habría que destacar el hecho de que se haya organizado un congreso en torno a este tipo de traducción, el cual ha tenido lugar en la University of Central Lancanshire a mediados de abril de 2013 y se ha titulado *Cultural Translation in Popular Music.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El volumen de *The Translator* (2008) intenta recoger una amplia variedad de tipos de traducción de música. Con respecto a la relación entre música y traducción es destacable el artículo introductorio, a cargo de Susam-Sarajeva (2008a), que ya hemos tratado en los apartados anteriores y que analizamos ahora en mayor profundidad. En él, su autora reflexiona sobre la vinculación entre música y traducción, así como sobre el lugar que debería ocupar la traducción de música dentro de los Estudios de Traducción y el enfoque que se le tiene que dar a ésta para que su estudio sea provechoso. Además, como ya vimos, propone algunas líneas de investigación que se podrían desarrollar dentro del ámbito de la traducción de productos musicales. Para Susam-Sarajeva, y tal y como hemos afirmado al inicio de este capítulo, la música ocupa un lugar destacado en la vida de los seres humanos y, consiguientemente, en la manera en la que se estructuran las diferentes sociedades y culturas. Dada la importancia de la música a nivel humanístico y sociocultural, era lógico pensar que la traducción desempeñaría un rol determinante en la expansión de ésta a lo largo del planeta. Sin embargo, observamos que la música presentaba complicaciones a la hora de ser definida desde un punto de vista sociocultural. Por tanto, la traducción de productos musicales también tendría problemas conceptuales y terminológicos.

Además de Susam-Sarajeva, existen otros autores que se han preocupado por las diferentes maneras de denominar a la traducción de canciones. Gorlée, por ejemplo, habla de *paráfrasis* y considera que la traducción de productos musicales es el proceso por el que se cambian la forma y el contenido de las melodías, así como las palabras de los textos originales. La paráfrasis es entendida como una «metaversión» (también llamado «metatexto» en literatura).

Los tres primeros artículos de *The Translator* (a cargo de McMichael, Öner, y Davies y Bentahila, respectivamente) se centran exclusivamente en la relación entre música y lenguaje. El trabajo de McMichael (2008) analiza el modo en que los músicos soviéticos entendían la música rock y en cómo hacían uso de la traducción para poder transferir y mantener la esencia de este género musical. Uno de los objetivos de McMichael es demostrar que la traducción, en conjunto con la música, desempeña un papel fundamental en cuestiones de nacionalidad e identidad lingüísticas. Además, a través de este tipo de estudios es posible obtener una visión general sobre conceptos que afectan a la traducción, como sucede con la fidelidad, la adecuación o la normatividad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El artículo de Öner (2008) también ahonda en la traducción, la música y la identidad. Öner circunscribe su estudio a la controversia, existente desde la década de los noventa, que afecta a las canciones folk de origen turco y curdo. La autora considera que la polémica se basaba en que las canciones en turco eran rechazadas, principalmente, porque se presentaban como versiones originales cuando en realidad no eran más que traducciones. A este respecto, Öner señala que las canciones folk cumplen con la función simbólica de delimitar fronteras étnicas, nacionales y lingüísticas. Por lo tanto, todo lo relacionado con la traducción en este campo tendrá repercusiones en el ámbito de la política de identidad.

A pesar de tratar, al igual que los autores anteriores, el tema de la vinculación entre lenguaje y música, Davies y Bentahila (2008) prestan especial atención al empleo del cambio de código (y, consiguientemente, de la traducción) como una estrategia para la creación de canciones bilingües. Para ilustrar su teoría, Davies y Bentahila recurren a una gran variedad de ejemplos, que abarcan desde las canciones pop típicas del mundo occidental hasta la música *raï* del norte de África. A este artículo le dedicaremos un apartado más adelante, al tratar sobre la traducción de la canción de consumo.

Si se retoma el volumen que *The Translator* dedica a la traducción y la música, se podrá observar que se trata de un estudio general y heterogéneo. Los cuatro siguientes artículos se basan en los géneros en los que el componente audiovisual se ve involucrado. Destacan el artículo de Di Giovanni (2008), que estudia la traducción al italiano de los musicales estadounidenses de los años cincuenta y setenta; o el de Mateo (2008), que presenta una exhaustiva descripción de las representaciones que estos musicales han tenido en España desde los años setenta.

El artículo de Franzon (2008), al que volveremos más adelante (*vid.* apartado 4.5 del presente capítulo) por ser de interés para nuestra investigación, sirve de conclusión a este volumen especial de *The Translator* y propone algunas estrategias de traducción que pueden servir de gran ayuda a los traductores de productos musicales y que, además, pueden suponer el comienzo de la sistematización de este campo.

Si sintetizamos los distintos artículos, podemos señalar que en el campo de la traducción de productos musicales (sean estos del género que sean) hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

– Existe un estrecho vínculo entre música y lenguaje que afecta, a su vez, a aspectos culturales relacionados con la etnia o la identidad nacional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– La traducción de productos musicales presenta dificultades conceptuales y terminólogicas (¿traducción, adaptación, paráfrasis, versión?) a la hora de ser definida.

– La traducción de productos musicales requiere de un enfoque necesariamente multidisciplinar, ya que en ella convergen elementos de diversa naturaleza.

– Según la perspectiva adoptada, la traducción de productos musicales podrá ser estudiada desde un punto de vista macrotextual, microtextual o ambos.

3.4. Investigación en España

Hasta ahora, hemos observado que la mayor parte de los estudios relevantes que se han llevado a cabo sobre la traducción de productos musicales (prestando especial interés a la traducción de canciones de consumo) han tenido lugar en el ámbito anglosajón, principalmente. Sin embargo, en España también existen publicaciones al respecto, la mayor parte de ellas realizadas en los últimos quince años. A continuación, se expondrán, *grosso modo*, una selección de los trabajos sobre traducción de productos musicales que se han publicado en el ámbito español.

En España, la relación entre música y traducción se ha visto materializada, sobre todo, en trabajos sobre la traducción de ópera. De entre ellos, destaca la tesis doctoral *Les traduccions de Wagner al català: "La Walquíria",* realizada por Buj Casanova, defendida en 2007 y dirigida por Alfonsina Janés en la Universidad Autónoma de Barcelona, dedicada a la traducción de ópera, que como ya se ha repetido en varias ocasiones, es el género musical que más atención ha recibido por parte de los Estudios de Traducción. Otras publicaciones sobre la traducción de ópera son, por ejemplo, «El debate en torno a la traducción de la ópera», de Mateo (1998), «La traducción fantasma: la traducción al español de "El fantasma de la ópera" (2004) de Joel Schumacher», de Torregosa Peláez (2009) o el artículo «Ópera y traducción: "Tradaptación" en Il Trovatore de Giuseppe Verdi», de Corral Fullá y Lladó Soler (2012). Una obra que recoge varias publicaciones (a cargo de Vega Cernuda, Blanco García o Pérez Pardo) sobre traducción y ópera es la editada por Martino Alba, *La traducción de las artes escénicas* (2012).

La traducción de musicales también ha sido tratada, como lo han demostrado el trabajo de Celada «Broadway en traducción al español» (1995) o los de Mateo «Performing Musical Texts in a Target Language: the Case of Spain» (2001), «Power Relations in Drama Translation» (2002) y «Anglo-American Musicals in Spanish Theatres» (2008), mientras que la traducción de canciones infantiles es abordada por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mata y Morillas (1997) en «La rima en la traducción de poesía infantil. Las filastrocche italianas».

Con respecto a la traducción de canciones de consumo, en España se encuentran, por ejemplo, varias tesis doctorales, como la titulada *Traducciones al español de canciones de The Beatles (1963-1996),* de Sastre Pérez, leída en 2003 y dirigida por Merino Álvarez en la Universidad del País Vasco, o la de Luis Estévez, *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-1999)*, defendida en 2010 en la Universidad de La Laguna y dirigida por Toledano Buendía. La tesis fue publicada un año después de su defensa bajo el mismo título. Estas tesis doctorales no toman en consideración la dimensión musical de las canciones, que tratan como si fueran un texto escrito más.

Por otra parte, destacan las siguientes publicaciones sobre la traducción de canciones de consumo, que pueden dividirse atendiendo a los siguientes criteros temáticos:

– Aspectos generales de la traducción de la canción de consumo, donde se podrían incluir las investigaciones de Martínez, con «Traducción de la canción» (1984); de Pamiès Bertrán, con «La traduction de la chanson: problèmes rythmiques» (1990); de Hewitt, con «A Study of Pop Song Translation» (2000); de Martínez y González, con «La traducción de canciones: análisis de dos casos» (2009) y de Marc Martínez, con «De la poésie avant toute chose: pour approche textuelle des musiques amplifiées» (2011).

– Traducción de las canciones Georges Brassens, donde se enmarcarían los estudios de Pamiès Bertrán, con «De l´intraduisibilité à l´intertextuel dans l´ouvre de Georges Brassens» (1992-3); de Luna Alonso, con «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens» (2000) y de Marc Martínez, con «Brassens nostalgique» (2011).

– Traducción de las canciones de Bob Dylan, donde se encontrarían los trabajos de Shea, con «La influencia de Bob Dylan en la obra de Luis Eduardo Aute: un caso de traducción subordinada» (2001) y de Peña, con «Dylan, exegetas y traductores» (2011), o la ya citada de Estévez (2011).

– Traducción de canciones pop en general, donde se situarían las publicaciones de Peña, con «La vida según los Beatles» (2001), «Lo que usted quiera, no faltaba más» (2012) y «Pop de autor (I y II)» (2012); de Cotes Ramal, con «Traducción de canciones:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GREASE» (2005) y de Martel Robaina, con «La traducción del género básico del pop de los 80 y 90: aspectos etimológicos, históricos y culturales» (2006).

En la presente tesis doctoral, sobre todo, a lo largo de este capítulo (III) y del capítulo V, hacemos referencia a la mayoría de estas investigaciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. INVESTIGACIONES EN TRADUCCIÓN DE PRODUCTOS MUSICALES

4.1. La traducción de canciones de consumo bilingües, según Eirlys Davies y Abdelali Bentahila

Uno de los objetivos de Davies y Bentahila es indagar en la relación entre traducción y cambio de código en las canciones bilingües, algo que, como se verá a lo largo del capítulo V, sucede con frecuencia en el corpus. Los autores (2008: 250) consideran que en el caso de las canciones bilingües, el empleo del cambio de código no se corresponde exactamente con el uso del cambio de código en otros contextos, como en la conversación, por ejemplo («similarly, the use of a mixture of languages within a lyric does not seem to be subject to the norms governing code switching in other types of communication».[37]). Mientras que la presencia de cambio de código en una conversación es señal de informalidad entre los interlocutores, en las letras de las canciones es señal de que se está empleando una estrategia lingüística: «The incorporation of code switching within the lyrics of a song is certainly a conscious and somewhat marked choice, given that lyrics are typically carefully composed and edited»[38] *(ibídem)*.

Otras de las diferencias entre el uso de cambio de código en canciones y el uso de cambio de código en la conversación está relacionada con el bilingüismo. Según los autores, la existencia de cambio de código en una conversación denota la capacidad bilingüe de los interlocutores. En el caso de las canciones sería lógico pensar que dicha capacidad bilingüe pertenece a los artistas que interpretan la canción, a los escritores de las letras, a la comunidad de hablantes en las que se genera la canción o al público al que ésta se dirige. Sin embargo, no siempre es así. Los motivos para escribir una canción bilingüe son muy variados y no tienen por qué implicar que sus creadores, intérpretes o receptores sean bilingües. De este modo, en numerosas ocasiones, el bilingüismo en una canción (de consumo) responde tan sólo a un objetivo comercial.

[37] «de igual forma, parece que el hecho de mezclar lenguas dentro de la letra de una canción no parece regirse por las normas que gobiernan el cambio de código en otros tipos de comunicación».

[38] «La incorporación del cambio de código en la letra de una canción es sin duda una elección consciente y marcada por algo, dado que las letras de canciones, normalmente, se componen y se editan de forma meticulosa».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vez visto que la composición de canciones bilingües no supone, en la mayoría de los casos, que sus creadores, intérpretes u oyentes sean a su vez bilingües, Davies y Bentahila se centran en la traducción, a la que consideran un factor fundamental en la composición de letras bilingües. Según los autores (2008: 251) las letras de una canción bilingüe se pueden crear de diversas maneras: que sea escrita por dos personas diferentes, o a través de la traducción de un texto original y monolingüe (aunque también puede ser escrito, claro está, por una sola persona).

Davies y Bentahila también centran su atención en las diferentes estrategias que dan lugar a la producción de una canción bilingüe. En dichas estrategias están siempre presentes la traducción y el cambio de código. Algunas de estas estrategias son las siguientes:

– Traducción como reiteración (se repiten las frases de la canción en dos idiomas).

– Traducción como reemplazo (se traducen partes pero no todo el texto origen).

– Traducción como transformación (se refiere a la traducción, entendida desde una perspectiva clásica). En este apartado, Davies y Bentahila se detienen a examinar si la traducción de productos musicales, debido a la falta de estudios que hay en el campo o a las peculiaridades que presenta este tipo de traducción, debe ser o no considerada (y denominada) traducción. Los autores (2008: 256) emplean términos como *adaptación, imitación* o *reescritura,* entre otras. Sin embargo, introducen un nuevo punto de vista, atribuido a Lambert y Delabastita (2006: 97), y afirman que en vez de discutir sobre las diferencias (artificiales todas ellas) que separan estos conceptos se deberían aunar esfuerzos por analizar los rasgos comunes a ellos, algo que pretendemos hacer en la presente tesis doctoral. Al igual que los autores, consideramos que no se puede establecer con exactitud la diferencia conceptual entre todos estos términos *(adaptación, imitación, versión, reescritura, paráfrasis)*, ya que los límites entre unos y otros no son claros y las características comunes son muy numerosas, y es por ello que preferimos utilizar solamente el de *traducción*.

Davies y Bentahila (2008: 257) también mencionan la influencia que los elementos culturales ejercen sobre la traducción de productos musicales. Ejemplo de ello es cuando el contenido de la traducción resulta ser menos explícito que el de la canción original. Este tipo de estrategia es lo que Lefevere (1982: 4) denomina *refraction* («refracción»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Davies y Bentahila concluyen su artículo haciendo algunas consideraciones sobre la traducción de canciones. Dichas conclusiones aluden a la globalización como la causa del creciente interés por aprender y escuchar canciones que no pertenecen al ámbito nacional de los oyentes.

4.2. La traducción vocal de Dinda L. Gorlée

Gorlée ha escrito sobre la traducción de productos musicales y se ha centrado, sobre todo, en los enfoques (semióticos, en este caso) desde los que este tipo de traducción se puede estudiar, así como en la clasificación de los diferentes tipos de textos que la componen y en la definición de las características principales que presenta cada uno de ellos. Producto de estas investigaciones han sido varios artículos sobre la traducción de ópera, principalmente (1996, 1997 y 2002), así como la edición de *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005), que recoge las aportaciones de varios estudiosos de la traducción de productos musicales y donde además reflexiona en un capítulo sobre las características que presenta la traducción de himnos religiosos.

Gorlée (2005: 8) denomina *traducción vocal* (*vocal translation)* a la traducción de productos musicales, a la que considera un arte antiguo que lleva desarrollándose desde hace muchos años. La traducción vocal es, según el autor *(op.cit.,* 18) la transmutación del discurso poético en el arte híbrido de las formas y habilidades musicopoéticas (o poético-musicales), donde hay que armonizar los roles que están presentes en los medios artísticos: música, lenguaje e interpretaciones musicales.

Gorlée elabora un compendio de los textos musicales susceptibles de ser traducidos, en el que se encuentran la ópera, la canción folk, la canción artística, la opereta, el musical y la canción popular (nuestra canción de consumo). Todos estos tipos de textos se caracterizan porque conforman un género musical en el que se da una alianza entre el texto lingüístico (que incluso podría llamarse subtexto) y el texto musical. El texto lingüístico es una obra de arte pre-existente, subordinado al texto musical y sin apenas posibilidad de funcionar independientemente.

Al igual que los demás investigadores, Gorlée también menciona la falta de bibliografía sobre este campo y ha decidido centrar sus investigaciones en los vínculos que existen entre la traducción vocal y las aproximaciones semióticas a la teoría crítica de la traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para Gorlée, la traducción vocal es una empresa imaginativa cuyo objetivo es la simbiosis de textos poéticos y musicales. Dicha tarea se puede abordar desde dos puntos de vista: el logocentrista y el músicocentrista. En el primer caso, el traductor deberá centrarse más en la letra que en la música (Gorlée hace uso del aforismo *prima le parole e poi la musica*) y en el segundo caso, deberá prestar más atención a la música que a la letra (*prima la musica e poi le parole*). Según Gorlée, ninguna de las dos aproximaciones son aplicables al cien por cien a la traducción vocal, a pesar de que la mayoría de los autores que han investigado sobre este campo se hayan decantado por una u otra posición. Mientras que el músicocentrismo, por razones prácticas, deja completamente de lado la letra, el logocentrismo estricto olvida uno de los componentes esenciales del texto: la música.

Existen numerosos autores que se alzan en favor del logocentrismo y otros muchos que lo hacen a favor del músicocentrismo. De estos últimos, como recuerda Gorlée, destacan Langer (1953: 154), que dio a conocer el Principio de Asimilación, a través del cual se establece que una canción es, ante todo, una pieza de música y, a pesar de que pueda ser una pieza poética excepcional en algunas ocasiones, nunca podrá actuar como un poema por sí solo. Para Langer (1953: 152) una canción es música. Sin embargo, Gorlée (2005: 89) considera que el hecho de centrarse tan solo en la música conduce a la denigración de la poesía, ya sea una pieza de gran calidad o no.

Orlando es otro músicocentrista que distingue, dentro de la canción, dos grupos de signos separados pero internamente coherentes. Por una parte, según resume Gorlée, está el sistema de signos musicales y por otra, el sistema de signos (literario) verbales. Para Orlando, el segundo sistema está «insertado» en el primero. No obstante, desde un punto de vista semiótico, para Gorlée (2005: 9), tanto la asimilación de Langer como la inserción de Orlando pertenecen a la tradicional organización de los signos de Saussure: «assimilation and insertion imply an agent and a patient forced to interact from opposite points of derivation and with competing interest».[39]

Puesto que ni el músicocentrismo ni el logocentrismo son capaces de cumplir con las exigencias de la traducción vocal, Gorlée (2005: 9) decide abogar por la fusión de ambas aproximaciones, ya que constituyen la fusión creativa de dos artes que, a pesar de ser diferentes, son complementarias. El propio autor ya sostenía esta idea cuando

[39] «La asimilación y la inserción implican que haya un agente y un paciente forzados a interactuar desde puntos opuestos de derivación y con interés compuestos».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

afirmaba (1997: 243) que las palabras y la música forman una unión colaborativa. Para Gorlée (2005: 39):

> It is a mistake to think of poetry and music as two unrelated (or even unrelatable) entities […] Music and poetry are not foreign to one other, nor are they in conflict. In poetry the emotional sense and style register is primarily addressed and dealt with, not the medium, materials and instruments – as is the case in genres of music, the tone of the individual voice and the chorus of voices together.[40]

Además, siguiendo con la línea saussureana, Gorlée cita las ideas de Jakobson sobre el lenguaje musical. De acuerdo con este planteamiento, el lenguaje musical y el lenguaje verbal son muy diferentes, tanto que son sólo intercambiables a ciertos niveles. De acuerdo con Gorlée (1997: 240) el propio Jakobson fue pionero en estudiar la relación entre música y poesía. Jakobson (1971: 705) argumentaba que:

> Apparently, we hardly find primitive cultures without poetry, but it seems that some of these cultures have no spoken but only sung verse and, on the other hand, vocal music seems to be more widespread than instrumental music. This synchronism of poetry and music is perhaps primordial as compared to poetry independent of music and music independent of poetry.[41]

Como ya se ha mencionado, Gorlée ha centrados sus estudios, sobre todo, en la traducción de ópera y de himnos religiosos. Muchas de las conclusiones extraídas por Gorlée sobre este tipo de texto-canción pueden aplicarse a la traducción de productos musicales en general y, en concreto, a la traducción de canciones de consumo. Por ejemplo, una de las características fundamentales de la traducción de himnos es el

[40] «Es un error pensar en poesía o en música como dos entidades no relacionadas (o incluso no relacionables) […] Música y poesía no son extrañas entre sí, al igual que tampoco están en conflicto. En poesía el sentido emocional y el registro estilístico constituyen lo primero a lo que dirigirse y tratar, y no el medio, los materiales e instrumentos, como es el caso de los géneros musicales, el tono de una voz individual y el coro de las voces conjuntas».

[41] «En apariencia, es prácticamente imposible encontrar culturas primitivas sin poesía, pero parece que esas culturas no cuentan con versos hablados, sino cantados solamente. Por otra parte, la música vocal parece estar más extendida que la música instrumental. Este sincronismo entre la poesía y la música puede resultar primordial a la hora de confrontar la poesía como independiente de la música y la música como independiente de la poesía».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carácter híbrido que presentan tanto el texto origen como el texto meta (Gorlée, 2005: 89). Dicho carácter híbrido, en el caso de la traducción de canción de consumo, no se refiere exclusivamente a la combinación entre música y poesía, sino que también hace referencia a la intervención de más elementos, como puede suceder con su puesta en escena.

Low (2003: 87) es otro de los investigadores que defienden el carácter híbrido del texto-canción y afirma que:

> Devising singable translations of songs is an uncommon translating task, and an unusually complex one, involving a hybrid genre which belongs in the performing arts. Song-texts do not resemble the texts which most translators regularly handle, and pose problems resembling sometimes those of poetry and those of drama.[42]

La traducción de canciones de consumo se compone, además de los elementos que se acaban de mencionar (características de un texto poético, un texto musical y un texto teatral), de otros factores, como el factor comercial. Como ya se ha dicho, las canciones se supeditan en gran medida a las necesidades del mercado, pues no son más, al fin y al cabo, que productos cuyo objetivo es ser vendidos. Consecuentemente, a la hora de traducir una canción o de analizar la traducción de una canción, habrá que tener en cuenta esta dimensión comercial, que a su vez puede verse influida no sólo por factores meramente económicos, sino por factores políticos, históricos, sociales, étnicos, culturales, etc.

Una segunda característica sobre la traducción de himnos religiosos (y también aplicable a la traducción de canciones de consumo) es que, a diferencia de otros tipos de traducción, ésta no es llevada a cabo, normalmente, por profesionales de la traducción, sino que es una tarea de la que se han encargado otras personas fuera del ámbito traductor[43], como, por ejemplo, músicos, compositores o, en lo que respecta a las canciones de consumo, simples oyentes.

---

[42] «Realizar traducciones cantables de canciones es una práctica de traducción poco común e inusualmente compleja, que abarca un género híbrido perteneciente a las artes interpretativas. Los textos-canciones no guardan relación con los textos que manejan con regularidad la mayoría de los traductores, y plantean problemas similares a los que se ven en la traducción de poesía y de drama».

[43] Esta característica también la comparte, sobre todo, hasta hace uno años, la TAV, tal y como se expuso en el capítulo anterior.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a las diferentes metodologías empleadas en la traducción de productos musicales, Gorlée (1997: 245) apunta que los autores que se han dedicado a este tipo de traducción se suelen enfrentar a los mismos problemas. En primer lugar, se encuentra la presencia del factor musical, que influye considerablemente en el texto, el cual debe poder ser cantado. Así pues, *(ibídem:* 246) el primer factor que define la cantabilidad de un texto musical, es decir, la capacidad de un texto para ser cantado, ya sea este el original o la traducción, reside en las constricciones vocales, que no son más que el resultado anatómico de la cavidad bucal y oral. Por ejemplo, traducir tonos altos no es lo mismo que traducir tonos bajos. Las consonantes pueden cantarse, en algunas ocasiones, tanto en tonos altos como en tonos bajos, dependiendo de la vocal que le siga. El verso inglés, el alemán, el italiano y el español están estandarizados de manera cuantitativa y cualitativa y construidos sobre sílabas que pueden ser largas, cortas, acentuadas o no acentuadas. Por tanto, puesto que la música tiene que coincidir con la declamación poética, con las palabras y con los acentos, ciertas palabras tendrán que coincidir con ciertas notas.

4.3. La traducción de la canción de consumo según Peter Low

Peter Low es uno de los traductólogos que más ha investigado sobre la traducción de canciones (de todo tipo, incluidas las de consumo) y en sus publicaciones de 2003 y 2005 muestra cómo se pueden analizar las traducciones de canciones.

Según Low (2005: 185), traducir una canción responde siempre a un propósito determinado, por lo que el autor es fiel defensor de la Teoría del Skopos de Vermeer: «ideally, a clever illusion must be created: the TT (target text) must give the overall impression that the music has been devised to fit it, even though that music was was actually composed to fit the ST»[44].

Para Low, la Teoría del Skopos, a la hora de traducir una canción, queda patente en el hecho de que siempre siempre se deben tener en cuenta una serie de factores, como son los potenciales oyentes de la canción traducida, la situación de dichos oyentes dentro de un polisistema cultural determinado y la habilidad que estos presentan para

[44] «lo ideal es crear una ilusión ingeniosa: el TM (texto meta) debe dar la impresión general de que la música ha sido elaborada para encajar en él, a pesar de que la música fuera en realidad compuesta para encajar en el TO».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprender y apreciar la canción en tiempo limitado (no más de tres minutos, por lo general).

Además, Low también defiende que la traducción de canciones es un tipo de traducción subordinada, ya que comparte las «rarezas» (*oddities*) que presentan, por ejemplo, el subtitulado de películas o la traducción o adaptación de tiras animadas.

Para Low, la traducción de canciones (nótese que este autor emplea este término de forma general para referirse a la traducción de productos musicales) es una práctica que debería ser tomada en consideración, pues existen numerosas traducciones de óperas, musicales, himnos y canciones en general que hacen de este fenómeno una actividad válida, legítima. En sus trabajos, Low intenta ofrecer y «metodizar» algunas de los procedimientos más representativos de la traducción de canciones.

Sin embargo, a pesar de defender la importancia de la traducción de canciones, Low (2003a: 88) reconoce estar de acuerdo con que las canciones traducidas no funcionan nunca tan bien como las originales, puesto que opina que es sólo el TO el que ofrece las palabras reales, impuestas por el compositor, junto con todas sus características fónicas y con su significado integral.

Según Low, dos son los motivos por los que las traducciones de muchas canciones «fracasan»: uno sería la dificultad inherente a la tarea y el otro, las malas estrategias empleadas por aquellas personas que han intentado traducir canciones.

En su trabajo de 2003a, Low se centra en la traducción al inglés desde el alemán y el francés, aunque especifica que las conclusiones a las que llega pueden aplicarse no solamente a estas lenguas en particular, sino a casi todas las lenguas europeas. Low también apunta que cada par de lenguas tiene sus problemas específicos (como sucede en nuestro corpus –analizado en el capítulo V–, donde el par de lenguas italiano-español presenta una serie de dificultades concretas).

Dado que para Low toda traducción de una canción debe responder a una serie de objetivos, en su modelo de análisis (2003a: 91) comienza estableciendo las siguientes directrices:

– El texto meta debe poder ser cantado.

– El texto meta debe sonar como si la música hubiera sido compuesta para él y no para un texto en otra lengua.

– El esquema de la rima que había en el original debe mantenerse en el texto meta, ya que este esquema es el que da forma a las frases.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Con respecto al mantenimiento del contenido, se pueden tomar ciertas libertades cuando las otras directrices son difíciles de conseguir.

Según Low, la primera pauta es pragmática y evidente, la segunda asume que en una buena canción existe una relación muy estrecha entre texto y música (opinión que también compartía Gorlée –*cf.* 4.2–) y que esta relación crucial debe mantenerse en cualquier traducción. La cuarta implica que la precisión semántica es importante pero no primordial. Como se puede observar, este esquema se ajusta al que se sigue para la traducción de textos poéticos.

De acuerdo con Low *(op.cit.,* 91), la tercera pauta merece un estudio más profundo que el resto. Según el autor, la rima es un buen modo de mantener la forma de las frases; sin embargo, existen otras maneras de hacer esto, además de con la rima:

> When poems are recited, rhyme is often a prominent sound-effect; but when they are sung, the rhyming words are more separated in time-rhyming words that are five seconds apart in recitation may be over ten seconds apart in a song. Besides, whereas in verse rhyme is often the most prominent phonic effect, in songs it is submerged in the musical effects of tune and harmony.[45]

Para Low (2003a: 92), el hecho de mantener la rima a toda costa no supone más que una dificultad añadida a la tarea de traducción de una canción: «it implies a rigidity which I consider unnecessary and perhaps counter-productive».[46]

Uno de los puntos más importantes de la teoría de Low es el de la toma de libertades a la hora de traducir una canción. Para Low, en la traducción de canciones entran tantos elementos en juego que mantenerlos todos al mismo nivel, o mejor dicho, tal y como estaban en el TO, es prácticamente imposible, incluso innecesario. Para ilustrar esta teoría, Low *(op.cit.,* 92) expone el siguiente ejemplo: si se toma una canción que contiene una frase repetida (algo bastante habitual en las canciones), un traductor «rígido» dejaría dichas repeticiones en la misma frase y el mismo número de veces que el original. Esto se consideraría una práctica correcta. Sin embargo, un traductor más

[45] «Cuando se recita un poema, la rima suele ser un efecto de sonido destacado; pero cuando se canta, las palabras que riman se separan en el tiempo: las palabras rimadas que tienen una separación de cinco segundos mientras se recitan pueden tener una separación de diez segundos en una canción. Además, mientras que en el verso la rima es normalmente el efecto fónico más destacable, en las canciones quedan inmersas en los efectos musicales del tono y la armonía».

[46] «implica una rigidez que considero innecesaria e incluso contraproducente».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

flexible podría decantarse por otras soluciones que quizás funcionaran mejor en el sistema meta y que mantuvieran la esencia de dicha repetición; por ejemplo, el traductor flexible podría elegir un adjetivo especialmente sonoro o significativo de la repetición y colocarlo en tres puntos diferentes de la traducción. De esta forma, se mantendría tanto la riqueza semántica de la repetición como la repetición en sí.

Esta toma de libertades puede ser uno de los motivos por los que la traducción de canciones está considerada más como una «versión» o una «adaptación», que como traducción. La traducción, en su concepción más clásica, es una práctica en la que la noción de fidelidad y la vinculación al texto original son tan rígidas que cualquier tipo de flexibilidad o cambio con respecto al texto meta es señal de mala práctica, de desconocimiento o de ignorancia. No obstante, hay que tener en cuenta que la traducción es, al fin y al cabo, un hecho cultural (*vid.* Toury, 1995) y por eso en ella influyen numerosos factores que se deben tener en cuenta y que hacen que la traducción sea una práctica en la que la flexibilidad y la toma de decisiones sean elementos de vital importancia.

4.3.1. El Principio de Pentatlón en la traducción de canciones

Puesto que Low considera que la traducción de canciones está regida por la Teoría del Skopos, y por tanto la toma de libertades por parte del traductor es algo fundamental en la práctica, este autor ha empleado una metáfora relacionada con la competición atlética del pentatlón para explicar su propuesta. La teoría de Low sobre la traducción de canciones se denomina, precisamente, «Principio de Pentatlón».

Para Low (2005: 92), el traductor de canciones se asemeja a un pentatleta. Ambos se enfrentan a una serie de pruebas que deben superar. Debido a que el éxito en las pruebas se obtiene de manera global, tanto el traductor de canciones como el pentatleta deberán ser buenos en cada una de las pruebas, pero no tienen por qué ser los mejores en todas. Habrá algunas pruebas en las que se decida bajar un poco el nivel para así ahorrar energías y emplearlas a fondo en la próxima prueba:

> The Pentathlon Principle states that the evaluation of such translations should be done not in terms of one or two criteria but as an aggregate of all five. More fundamentally, it contends that this notion of balancing five different criteria can assist translators both in their overall strategic thinking and also in their microlevel

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> decisions – in the practical task of choosing which of several possible words or phrases is the best option overall[47]. (Low, 2005: 191)

Low dota a la figura del traductor de una gran responsabilidad. El traductor será el responsable de sopesar en qué se debe trabajar con más ahínco y en qué se debe trabajar con menos.

Las cincos pruebas del traductor-pentatleta son, siguiendo a Low: la cantabilidad, el sentido, la naturalidad, el ritmo y la rima.

– La cantabilidad (Low, 2005: 93): se trata de un aspecto pragmático sobre el que recae una enorme responsabilidad. Para Low, la cantabilidad se asimila a la noción de «efectividad en escena, sobre el escenario» que se emplea en la traducción de teatro. Al igual que la traducción de textos dramáticos necesita palabras que funcionen sobre el escenario y que vayan acordes con los demás elementos integrantes de la obra (gestos, vestimenta), la traducción de canciones debe funcionar de manera efectiva, como un texto oral que se transmite a la velocidad que requiere una interpretación.

Otro aspecto de la cantabilidad es que en el TO ciertas palabras se ponen de relieve a través de los medios musicales, palabras que el compositor decide enfatizar para darles así más visibilidad. Dichas palabras marcadas deberían ser traducidas adecuadamente por equivalentes que ocuparan la misma posición musical. Si no sucediera así, tanto el texto como la música quedarían afectados y la obra musical habría perdido gran parte de su esencia. Esto no quiere decir que se deba mantener siempre y de forma estricta el mismo número de sílabas en el TO y en TM: a través de los melismas se puede modelar la melodía sin que ésta pierda su esencia y sin que pierda tampoco la esencia de su contenido semántico. Otro elemento importante que se debe tener presente con respecto a la cantabilidad es la manera en la que se acentúan las sílabas tanto en el TO como en el TM. El lugar donde recae la fuerza en una canción es uno de los distintivos más característicos de su melodía y, por tanto, se debe mantener en la traducción.

[47] «El Principio de Pentatlón establece que la valoración de estas traducciones debería hacerse no en términos de uno o dos criterios, sino de un compendio general de cinco. Básicamente, apoya que esta noción de sopesar los cinco criterios diferentes pueden ayudar a los traductores tanto en su pensamiento estratégico general como en sus decisiones más precisas (a un micro-nivel), en la tarea práctica de elegir cuál de las diferentes palabras o frases posibles es la mejor opción de todas».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– El sentido: está relacionado con la precisión semántica que la traducción de la canción debe mantener con respecto al original. Low considera que el mantenimiento de la precisión semántica no es de vital importancia en la traducción de canciones (algo que no sucede, por ejemplo –y obviamente–, en la traducción de textos informativos), debido, principalmente, a las numerosas constricciones a las que se ve sometida este tipo de traducción. Para Low (2005: 94), en la traducción de canciones se permite al traductor ser más laxo en lo referente a la transferencia del significado, pues de esta manera un equivalente léxico determinado puede ser reemplazado por un sinónimo cercano, o una metáfora concreta por otra que funcione de manera similar en el contexto.

– La naturalidad: en la traducción de canciones está relacionada con el mantenimiento de aquellos elementos que (al igual que el registro o el orden de las palabras) hacen que el texto suene natural. Desde nuestro punto de vista, todas la traducciones, sean del tipo que sean, deben sonar naturales y deben, como dice Low sobre la traducción de canciones, «comunicar de una manera efectiva en el primer encuentro». Veremos después en el análisis de nuestro corpus que no siempre es así.

– La consecución de la rima: según el Principio de Pentatlón es algo importante y relativo a la vez. Low *(op.cit.,* 96) lo explica con el siguiente ejemplo:

> Yes, I will have some rhyme. But I will seek some margin of flexibility. […] In this case, the rhymes will not have to be as perfect or numerous as in the original, and the rhyme scheme need not be observed strictly. I will try to get a top score, but not at a great cost to other considerations (such as meaning) –there may well be places where imperfect rhyme is a good option because it incurs less semantic loss.[48]

– El ritmo: está relacionado, al igual que sucede en la poesía y en la composición de letras para canciones en general, con el número de sílabas y el lugar que ocupan los acentos. Según el Principio de Pentatlón de Low, mantener el mismo número de sílabas en la traducción no es algo deseable. Como ya se dijo, el número de sílabas puede ser

[48] «Sí, conservaría algo de rima. Pero buscaría contar con cierto margen de flexibilidad. […] En este caso, las rimas no tendrían que ser tan perfectas o numerosas como en el original, y el esquema de la rima no tendría que respetarse escrupulosamente. Intentaría sacar una puntuación máxima, pero no a costa de otros aspectos (como el significado): pueden darse casos en los que una rima imperfecta sea una buena opción porque conlleve una menor pérdida semántica».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

variable si se emplean melismas y repeticiones de notas para así añadir o quitar sílabas. El traductor, por tanto, deberá ser capaz de identificar las sílabas acentuadas en el TO y de reproducirlas o de poner nuevos acentos que funcionen en el TM, debe tener competencia musical. Cabe destacar que cuando esto no es posible y se quiere mantener el significado, Low no considera la modificación de la melodía como algo inaceptable. Esto nos puede llevar a pensar que el planteamiento de Low es más logocentrista que músicocentrista.

Una vez explicado el Principio de Pentatlón en la traducción de canciones, Low (2005: 98-99) establece las pautas necesarias que se deben tener en cuenta cuando se traduce una canción. Para comenzar, y tal y como se ha dicho anteriormente, la traducción de canciones debe ser llevada a cabo por traductores preparados y competentes en la materia. Los traductores, según Low, deberán ser los primeros en probar si su traducción puede o no puede ser cantada y nunca deberán perder de vista su objetivo, que no es otro que conseguir, gracias a la traducción, un texto oral que pueda ser interpretado.

Así, deberán seguir, según aconseja Low, los siguientes pasos:

– Identificar las partes cruciales del texto. El estribillo y las repeticiones suelen ser las partes más representativas de una canción, al igual que el principio y el final suelen ser más importantes que la parte intermedia.

– Preguntarse qué características de la canción original merecen ser traducidas y qué otros aspectos, por el contrario, no lo merecen tanto. Ello no quiere decir que no importe suprimir partes, ya que se debe intentar omitir lo mínimo. No hay que aplicar formas rígidas del tipo «la forma siempre prevalece sobre contenido».

– Si se mantiene la rima, deberá prestarse especial atención a aquellas palabras que riman en el original.

En conclusión, para Low la traducción de canciones no debe venir jamás acompañada de reglas cuyo incumplimiento sea imprescindible para el buen desarrollo de la traducción. En la traducción de canciones todo es relativo, se trata de un proceso minucioso que requiere revisiones constantes por parte del traductor. Al respecto, Low (2005: 102) cita el comentario que Connolly hacía sobre la traducción de la poesía:

> What is stressed continually by practicing translators, over and above any particular approach or methodology, is the need for constant reworking and reassessment of

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> the translated text in an attempt to make it correspond to the original poetic text *on all levels, or rather as many as possible.*[49] (Connelly, 1998: 172. Énfasis de Low).

Cada canción debe estudiarse de manera individual y única, ya que tendrá una serie de características a las que las estrategias de traducción de canciones deberán amoldarse.

4.3.2. Las canciones artísticas o poéticas de Low: relación entre música y poesía

Low (2003b) analiza en otro de sus trabajos la traducción de un tipo particular de canciones, esto es, las canciones poéticas o las canciones artísticas (*art songs*). Como decía anteriormente el propio Low *(vid.* 4.3), la traducción de canciones guarda una estrecha relación con la traducción de poesía. En el caso de lo que Low llama la traducción de canciones poéticas, esta relación es mucho más intensa. Para Low, la diferencia entre la letra de una canción y un poema es que la primera nace directamente para ser cantada y la segunda nace para pertenecer al género de la poesía, aunque puede que con el paso del tiempo pueda trasladarse al género musical. La canción poética, para Low (2003b: 91-92), posee la «doble nacionalidad». Este tipo se caracteriza además por poder pertenecer a dos componentes del polisistema cultural en el que se encuentra inmersa; por ello, a la hora de traducir su contenido verbal o poético habrá que tener también en cuenta sus aspectos literarios y socioculturales para que, de este modo, puedan ser reconocidos y captados por la audiencia. Según Low, en la traducción de poesía no todas las preguntas importantes están relacionadas con el TO: algunas tienen que ver con las necesidades y expectativas de las personas a las que está dirigido en TM. Como se puede observar, Low *(op.cit.,* 130) vuelve a insistir en la importancia que tiene la Teoría del Skopos en la traducción de canciones, sean del tipo que sean. El autor cita de nuevo a Reiss y Vermeer (1984) y a Nord (1997).

A la hora de traducir poesía se deben tener en cuenta muchos factores, como la interacción entre forma y contenido, los efectos fónicos, los significados connotativos o el uso de metáforas y otras figuras literarias. El traductor de canciones deberá

[49] «Aquello en lo que los traductores deben poner más énfasis, por encima de cualquier aproximación o metodología concreta, es la necesidad de rehacer y revalorar constantemente el texto traducido en un intento por hacer que se corresponda con el texto poético original *en todos sus niveles, o en cuantos sea posible».*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enfrentarse a este tipo de problemas, pero desde otra posición, ya que, según Low, en el caso de las canciones poéticas el traductor, al igual que le sucede al compositor que debe poner la música a un poema, deberá tener como principal objetivo trasladar la riqueza y la sutileza del texto origen al público, que es el destinatario del mensaje. El compositor que ha trabajado poniendo música a un poema debe ser considerado por el traductor como el emisor secundario del mensaje, por lo que sus intenciones deben tenerse en cuenta. El traductor también deberá tener presente al usuario del mensaje o al transmisor de éste, que en el caso de las canciones es el intérprete o el cantante (Low, 2005: 186-187).

El caso de las *singable translations* se torna más complejo aún. Low (2003b: 105) insiste en que los traductores de canciones deben tener en cuenta un gran número de constricciones determinadas por la música, tales como el ritmo, los valores de las notas o la acentuación de las frases. Según Graham (1989: 31) el cantante necesita palabras que puedan ser cantadas con sinceridad. Ello se debe a que las traducciones de canciones deben comunicar tanto desde un punto de vista verbal como musical. Las traducciones cantables son muy comunes en el mercado de la música ligera (nuestro caso). Según Low *(op.cit.,* 106), esto es así porque el público de canciones pop es diferente y guarda expectativas diferentes.

Para Low, la traducción de canciones presenta desafíos y consuelos para el traductor. Por una parte, supone un gran reto el tener que encontrarse frente a un texto de carácter híbrido que presenta características artísticas y que debe ser reproducido con nuevas palabras en otro idioma. Por otra, el traductor tiene el consuelo de que, al existir otros elementos musicales y artísticos que van unidos al mensaje verbal, su posición queda relegada ligeramente a un plano secundario, si se compara, por ejemplo, con el caso de las traducciones de poesía, las cuales se ven en ocasiones acusadas de sustituir grandes obras de arte de una altísima calidad literaria por un texto inferior.

Además, en el caso de la traducción de canciones, la traducción puede verse enaltecida gracias a la intervención de los intérpretes o cantantes. Para Low *(op.cit.,* 200), una buena interpretación puede influir mucho en la imagen final de la traducción. Incluso cuando la traducción de canciones se encuentra estrechamente relacionada con la traducción de poesía, existen diferencias esenciales entre ambas. Ejemplo de ello es cuando a un poema le ha sido añadida la música de un cierto compositor para que el poema sea cantado. En este caso, el traductor de la canción, aunque aparentemente esté

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

realizando la misma labor que pudo realizar en su día el traductor del poema, debe acogerse a los principios que rigen la traducción de canciones, ya que no está traduciendo el poema de un poeta, sino el poema de un poeta que a su vez ha sido interpretado musicalmente de una manera determinada por un compositor.

4.3.3. Low y la figura del traductor de canciones

Low tiene muy presente en sus investigaciones la figura del traductor de canciones, ya que considera que gracias a él la traducción de canciones es posible. El traductor de canciones debe introducirse en el complicado mundo de la traducción de las palabras, de los significados y de los problemas que conllevan la idiosincrasias de la lengua meta (Low, 2005: 188), como pueden ser los vacíos lexicales, el ritmo o la rima típicos de esa lengua. Low dedica parte de su trabajo a indagar sobre aquellos traductores de canciones que han dado a conocer algunas de sus estrategias de traducción. Para ello, Low acude a la publicación de Kelly (1992-1993), donde se discuten las diferentes opciones que hay para traducir a Brassens en lenguas como el inglés, el alemán, el sueco, el checo, el holandés o el italiano.[50]

Uno de los aspectos más interesantes de este libro, según Low, es que proporciona acceso a las estrategias de traducción que han sido empleadas por los traductores de las canciones de Brassens. De entre ellas, Low (2005: 189) destaca la paráfrasis, el calco, la omisión, la adaptación cultural, el uso de palabras añadidas para resolver problemas de ritmo o el reemplazo de rima con asonancia.

De entre todos los traductores, Low destaca a Kelly *(op.cit.,* 92) porque ofrece consejos de gran utilidad a la hora de traducir canciones, como:

– respetar los ritmos
– identificar y respetar el significado
– respetar el estilo
– respetar las rimas
– respetar el sonido
– respetar la elección de los oyentes a los que va destinada la canción
– respetar el original.

[50] *Vid.* para el ámbito español, los trabajos citados en el apartado 3.4 del presente capítulo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Low apunta que Kelly interpreta la palabra *respeto* de una manera muy laxa, pues este traductor opina que en la traducción de canciones hay que ser flexible.

4.4. La traducción de canciones pop como recurso didáctico de Elaine Hewitt

Low no es el único que enfoca la traducción de productos musicales según la Teoría del Skopos. También hay otros autores dedicados al análisis de las técnicas de traducción que se centran en esta teoría, como es el caso de Hewitt. Además, se trata de una de las pocas investigadoras del ámbito español que ha estudiado el tema de la traducción de canciones de consumo. En su artículo, Hewitt (2000) trata la traducción de canciones pop como recurso didáctico para ser empleado en los centros de traducción e interpretación españoles. Este enfoque didáctico de Hewitt resulta y no resulta innovador: si bien es cierto que se ha estudiado bastante sobre las aplicaciones didácticas de las canciones para la enseñanza de lenguas extranjeras[51], esto no se ha aplicado a la enseñanza de la traducción, lo cual, para Hewitt, es algo muy productivo.

La autora comienza su estudio haciendo referencia a la relación entre la traducción de canciones de consumo y la traducción de ópera y de poesía. Además, trata el músicocentrismo y el logocentrismo. Hewitt (2000: 187) habla sobre algunos de los autores músicocentristas, por ejemplo, Nida (1964: 177), que señala que históricamente la letra se ha sacrificado en pos de la música, que es lo que debe prevalecer. Lo mismo le sucede a Newmark (2006: 161), que habla sobre el poder de la música y la debilidad de las palabras e incluso Rabadán (1991: 156), que considera que la música moderna está falta de «simultaneidad espacio-temporal entre texto y música», pero que no se extiende en su explicación sobre el asunto.

Hewitt (2000: 188) hace referencia a que en la traducción de canciones de consumo, lo importante es mantener el mensaje general de la canción, el cual suele ser corto y fácil de recordar. También es partidaria de esta idea:

> Songs are suitable to the approach that Nord calls 'from interpreting to translation' (1997: 105), which means grasping the message first. Songs are complete, short and the meaning of the whole unit of discourse can be easily remembered.[52]

[51] *Cf.* Silva Ros (2007)

[52] «Las canciones son aplicables a la aproximación que Nord denomina "de la interpretación a la traducción" (1997: 105), que significa que lo importante es captar primero el mensaje. Las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a la aplicación didáctica que pueden tener las canciones de consumo en la enseñanza de idiomas en España, Hewitt destaca la teoría de Campbell (1998) y recalca la importancia de la traducción de canciones de consumo como método de enseñanza de traducción. En su trabajo, persigue dos objetivos: ver cómo los estudiantes españoles traducirían una canción de consumo hacia una lengua que no es la propia y analizar las traducciones que se han llevado a cabo bajo estas circunstancias. Antes de comenzar, Hewitt (2000: 188) ofrece una buena definición sobre las *pop songs* en el contexto español: «Las canciones pop se definieron en español como canciones populares a partir de la década de los sesenta. Esto excluye las "zarzuelas" y los anteriores estilos "populares" españoles, como el flamenco. No obstante, sí incluye las canciones pop latinoamericanas».

En el análisis de las canciones de consumo, Hewitt tiene en cuenta tanto las características culturales y poéticas como la gramática, así como la manera en que los estudiantes han realizado la traducción de estos elementos.

Tras el análisis, Hewitt llega a la conclusión de que la traducción de canciones de consumo como herramienta didáctica en la enseñanza de traducción propicia la traducción a nivel discursivo. Por otra parte, a pesar del fuerte vínculo existente entre traducción de poesía y traducción de canciones de consumo, en el último caso, el número de elementos poéticos es menor. Volviendo a la visión músicocentrista que se planteaba al principio, Hewitt *(op.cit.,* 193) demuestra en su estudio cómo los alumnos han hecho prevalecer la letra por encima de todo y cómo, principalmente se realizaron traducciones literales de la canción.

Para Hewitt, el empleo de canciones de consumo en la enseñanza de traducción supone una herramienta de gran utilidad. Es cierto que no ha profundiza en las diferentes estrategias o técnicas de traducción usadas, si bien es verdad que ése no es el objetivo del trabajo. Hewitt se centra en la Teoría del Skopos (lo importante es mantener el significado último general) aplicada a nivel discursivo y ha demostrado cómo, a pesar de que en un principio existía una visión músicocentrista sobre la traducción de canciones de consumo, el enfoque logocentrista también puede despempeñar un importante papel (quizás por desconocimiento de las técnicas de traducción de canciones por parte de sus alumnos, nos atreveríamos a decir).

canciones son completas, breves y el significado de unidad de discurso puede ser recordada fácilmente».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.5. Las estrategias de traducción de canciones de Johan Franzon

Franzon es, junto a Low, otro de los teóricos que han investigado sobre la traducción de canciones y, principalmente, sobre las estrategias y técnicas que se emplean en este tipo de traducción. Franzon también posee una concepción *skopista* de la traducción de canciones de consumo y relaciona este tipo de traducción con la traducción de poesía y de las artes escénicas. Además, comparte con Low la idea de que la traducción de canciones de consumo, a pesar de todos los vínculos que puede establecer, como se acaba de decir, con la traducción de poesía, de teatro o la audiovisual y multimedia, es algo único e individual que presenta sus propios rasgos. En su artículo de 2005 trata algunos conceptos de fidelidad y formato en este tipo de traducción, en concreto, en la traducción de musicales (*My Fair Lady* en escandinavo). Con respecto a los conceptos de fidelidad y de formato, hay que decir que están estrechamente relacionados con otros conceptos como la *adaptación* o la *transposición.*

Se habla de adaptación, según Franzon, porque la letra meta debe estar adaptada a la línea musical. Sin embargo, para el autor no debería existir diferenciación entre adaptación y traducción (en su concepción más clásica). Franzon sigue a Toury (y a Gorlée) al afirmar que en realidad no debería haber tanta preocupación por definir terminológicamente este tipo de traducción. Tan sólo es necesario ser más flexible.

Franzon (2008: 375) se muestra totalmente de acuerdo con el Principio de Pentatlón de Low, pues considera que existen factores que determinan las decisiones del traductor y que hacen que éste pueda elegir entre diferentes alternativas según los propósitos que tenga el texto meta. Este hecho se aprecia claramente en la traducción de canciones, donde la funcionalidad es necesaria, no sólo en relación con la música, sino también en las diferentes situaciones en las que haya que interpretar la canción.

Para Franzon, la traducción de canciones también puede quedar incluida dentro de otras teorías traductológicas, como la de Nida. Pero él no es el único que piensa de esta manera, ya que Gorlée (2005: 33) también hace referencia a este hecho, al afirmar que la traducción de una canción poética nos demuestra la libertad y las constricciones de la equivalencia dinámica de Nida en oposición a la equivalencia formal.

Volviendo a la meotodología de Franzon, para este autor, una canción tiene tres propiedades: música, letra e interpretación. De acuerdo con esta definición, la traducción ideal de una canción sería, consecuentemente, aquella que mantuviera en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lengua meta los valores esenciales de estas tres propiedades *(op.cit.,* 376). Sin embargo, en la realidad esto no sucede siempre, por lo que el traductor tendrá entonces varias opciones *(cf.* García Jiménez, 2010):

– dejar la canción sin traducir

– traducir la letra sin tener en cuenta la música (como sucede en el subtitulado de películas en las que aparecen canciones)

– escribir nuevas letras, respetando la música original (esta opción es, probablemente, la más extendida en ciertos géneros de la música popular, en los que las canciones han sido compradas y vendidas para encajar en la cultura meta y ser puestas a la venta por los artistas nacionales)

– adaptar la música a la traducción (esta opción consiste en dividir, unir o añadir notas o en dividir o crear melismas)

– adaptar la traducción a la música. A este respecto, Franzon advierte (2008: 377) que es necesario tener en cuenta que la traducción de una canción que trate de ser precisa desde un punto de vista semántico difícilmente se podrá cantar siguiendo la música creada para la letra original, por tanto, las traducciones de canciones que intenten ser fieles a la música original tendrán que sacrificar la fidelidad verbal.

4.6. El enfoque sociológico e interdisciplinar de la traducción de canciones pop, según Klaus Kaindl

De acuerdo con lo estudiado hasta ahora, las canciones (y, consiguientemente, su traducción) se definen por su naturaleza híbrida (poseen características de los textos audiovisuales, poéticos, teatrales, etc.). Por lo tanto, a la hora de crear una metodología de análisis se deberá adoptar una visión multi e interdisciplinar. Hemos visto que los modelos de análisis sobre la traducción de canciones se basan principalmente en las características «formales» de este tipo de traducción, es decir, en las características referentes a los aspectos de léxico, de sentido, de ritmo, de rima, etc. Sin embargo, apenas se presta atención a los aspectos extralingüísticos, es decir, los aspectos de carácter social, cultural, histórico, etc., que como hemos venido señalando son especialmente importantes, y que además están relacionados con la visión descriptiva de Toury.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Kaindl (2005: 235), junto con Low y Franzon, se alza a favor de la traducción de canciones de consumo y, además, destaca su fuerte componente cultural. Según el autor:

> Popular music is part of our daily lives, both in its aural dimension, e. g. in underground stations, shops and restaurants, and in its visualized form, in TV and in concerts. It is a cross-cultural phenomenom, and as such it is a segment of high-volume translation. Popular songs are important mass media products through which cultures are articulated and hence communicated to people of different linguistic, historical and cultural backgrounds.[53]

Kaindl (2005: 236) destaca que debido a la fuerte carga semiótica y social de este tipo de traducción, su estudio requiere de un enfoque interdisciplinario, pues «studying the translation of popular songs if of interest not only from a simply language-oriented prespective. As popular songs can only be understood within wider patterns of social and semiotic relations, their study requires an interdisciplinary approach»[54]. De hecho, para Kaindl el estudio de la traducción de canciones pop es muy clarificador desde el punto de vista traductológico y semiótico, pues de este modo se entienden y se valoran las canciones de consumo, así como la manera en que se definen las traducciones y se entienden las culturas.

Kaindl *(op.cit.,* 237-239) realiza una investigación sobre los trabajos existentes sobre la traducción y la música popular, que resumimos a continuación. De entre estos estudios, destaca la tesis doctoral de Haupt (1957), que fue uno de los primeros trabajos en tratar la relación entre traducción y música pop, y examinaba los aspectos estilísticos y lingüísticos de las canciones pop alemanas. Para Haupt existen dos tipos de

[53] «La música popular forma parte de nuestras vidas, tanto en su dimensión auditiva, como por ejemplo en las estaciones de metro, tiendas y restaurantes, y en su forma visual, en la televisión y en conciertos. Se trata de un fenómeno transcultural, y como tal cuenta con un gran volumen de traducciones. Las canciones pop son importantes productos de los medios de masas a través de los cuales se articulan las culturas y se establece comunicación con personas provenientes de diferentes ámbitos lingüísticos, históricos y culturales».

[54] «Estudiar la traducción de canciones pop es de gran interés y no sólo desde una perspectiva orientada simplemente al lenguaje. Debido a que las canciones pop tan sólo pueden ser entendidas dentro de patrones más amplios de relaciones semióticas y sociales, su estudio requiere de un enfoque interdisciplinar».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducciones: aquellas que cambian totalmente el texto original y aquellas que tratan de reproducir el texto original y sólo hacen cambios mínimos en los aspectos que presentan constricciones de carácter musical.

Worbs (1963) es otro de los investigadores que han intentado sistematizar algunas de las manipulaciones realizadas en las traducciones de las canciones pop. En su estudio sobre la traducción de canciones populares entre 1950 y 1970, el autor estudia algunas de las razones que hacen que se produzcan fuertes transformaciones en la traducción del texto y la música de las canciones pop, con respecto a su original. Dichas razones están vinculadas, por ejemplo, a la imagen que el cantante de la cultura meta quiere mostrar a su audiencia, por lo que el estilo musical y el contenido de la canción tendrán que adaptarse a esta imagen. Otro de los motivos por los que se introducen cambios en la traducciones están relacionados con «la mentalidad específica de una nación» (Worbs, 1963: 46), es decir, la traducción de una canción de consumo dependerá en gran medida de las características socioculturales del polisistema meta.

Por último, Kaindl destaca a Stötling (1975) y su libro *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland* donde explora las transformaciones a las que se sometieron las canciones pop de la década de los sesenta (1960-1970) durante el proceso de traducción. Al igual que Haupt, Stötling distingue entre dos tipos de textos-canciones traducidos. En el primer grupo, se cambia el contenido y sólo permanece la música, y en el segundo grupo se mantiene el tema original. Con respecto a este segundo grupo, Stötling hace referencia a las subordinaciones de tipo músico-estructurales, ya que «the contents of popular songs are determined by cultura-specific expectations of the audience»[55] (cit. en Kaindl, 2005: 238).

Kaindl insiste en la idea de que se han publicado muy pocos estudios que se basen en la traducción de canciones pop y, dentro de ellos, aún son más escasos los que centran su atención en los aspectos socioculturales de la traducción de canciones pop. De entre esto últimos destacan, según Kaindl, Pamiès Bertrán (1992-1993) que considera que la traducción de canciones pop es una transferencia cultural y no lingüística y analiza varias estrategias para traducir elementos lingüísticos con especificidad cultural. Kaindl también señala a Steinacher (1997), quien tiene en cuenta las dimensiones no verbales del texto-canción.

[55] «los contenidos de las canciones pop están determinados por las expectativas culturales del público».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dado que Kaindl es de la opinión de que los cambios y las manipulaciones que se dan en la traducción de canciones de consumo se deben a causas de tipo sociosemiótico, es necesario analizar primero cómo inciden los elementos sociosemióticos en la traducción de música pop. Para ello, recuerda que en los Estudios de Traducción se han desarrollado marcas de carácter sociosemiótico, como sucede con Even-Zohar (1990, 1997), Toury (1995) y Hermans (1999), que pueden aplicarse a este tipo de traducción en concreto.

Kaindl (2005: 240) también relaciona los medios de masas (en este sentido, presta especial atención a la traducción audiovisual) con la traducción de canciones de consumo y y música pop. Según el autor *(op.cit.,* 259), la música pop establece un vínculo dialógico con distintos tipos de elementos verbales, musicales, visuales y también sociales y culturales. Kaindl argumenta que, aunque los Estudios de Traducción ya no se fundamentan exclusivamente en el lenguaje y aunque los aspectos sociales y culturales ocupan un lugar destacado dentro de ellos, todavía existen carencias en lo que respecta al análisis de los elementos no verbales que actúan en una traducción. La propuesta metodológica de Kaindl es una propuesta de carácter sociosemiótico e interdisciplinar capaz de abarcar a la traducción de canciones de consumo en toda su amplitud.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. NUESTRA PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS

Para finalizar este capítulo, exponemos a continuación nuestra propuesta de método de análisis, basándonos, según los planteamientos expuestos por lo diferentes autores que se acaban de estudiar, en la idea de tener en cuenta tanto los aspectos propios de la canción como los externos a ésta, para así ofrecer una visión conciliadora y completa sobre la traducción de canciones de consumo. Nuestro modelo de análisis se cimenta, por una parte, en las propuestas de Low y Franzon, que, como se ha visto, se caracterizan porque ambas tienen en cuenta no sólo los elementos poéticos que afectan a la letra de una canción, sino los elementos musicales e interpretativos que también forman parte de ella. Además, ambos autores entienden la traducción de canciones de consumo como un proceso en el que el traductor deberá buscar, atendiendo al *skopos* de la canción, el equilibrio perfecto entre las pérdidas y las compesaciones que se dan en este tipo de traducción. Por otra parte, de Kaindl queremos adoptar el enfoque sociosemiótico que está presente en todas las canciones (algo que se pierde en los métodos de análisis propuestos por Low y Franzon) y en especial en las canciones de consumo, donde la cultura de masas ejerce una notable influencia. De todas nuestras otras lecturas obtendremos también puntos de análisis y reflexión.

Nuestro modelo de análisis consistiría en dos partes: una dedicada a los factores intrínsecos de la canción, donde se examinarían sus componentes básicos, y otra dedicada a los factores externos de la canción, es decir, a aquellos elementos sociales, culturales, históricos, comerciales, etc. que han colaborado igualmente en su definición y conformación. Cada una de las dos partes se subdividiría a su vez en otros apartados, que describimos mediante el siguiente esquema:

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música: se tendrán en cuenta aquellos aspectos musicales de la canción que pueden sufrir modificaciones durante el proceso de traducción, como son la melodía de la canción, la instrumentación o los coros. En ciertas ocasiones, será difícil conseguir que el texto meta tenga la misma extensión que el texto origen. Por tanto, para que la nueva letra «encaje», habrá que cambiar la melodía, por ejemplo, añadiendo melismas. La instrumentación y los coros son otros dos elementos que pueden ser alterados en la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducción de una canción. Existen numerosos casos en los que se eliminan o añaden instrumentos y voces con el objetivo de dotar a la canción de un nuevo estilo, como sucede con las versiones realizadas por artistas o grupos famosos que quieren imprimir su sello personal en la canción. Se trataría de una especie de traducción no intralingüística, sino *intramusical*, si se nos permite utilizar este término.

1.2. Letra: se tendrán en cuenta la rima, el ritmo, el contenido semántico y la cantabilidad. Como se puede observar, en este apartado nos basamos en los parámetros establecidos por Low (2003, 2005) para el análisis de la traducción de canciones.

1.3. Interpretación: se tendrán en cuenta los intérpretes de la canción (su manera de cantar) y la puesta en escena. La interpretación no es un elemento constante en la traducción de canciones, puesto que en muchas ocasiones las canciones son sólo escuchadas y no vistas. Sin embargo, hay veces en las que la interpretación se convierte en un componente de gran importancia, como sucede, por ejemplo, en los videoclips o en las actuaciones en directo o en diferido. Mediante la interpretación, el artista da a conocer su forma de entender la canción. Por lo tanto, si una canción se traduce para que un artista la cante en un contexto meta determinado, habrá que tener en cuenta la interpretación que realizaba el artista del polo origen y ver si ésta estaba muy vinculada a la letra o contenía rasgos culturales (gestos, vestuario) que quizás no se entiendan en el contexto meta.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción: en este caso, se deberá tener en cuenta hacia qué público se dirige la canción y cuáles fueron los factores económicos (si la canción alcanzó un elevado número de ventas o ganó algún festival de música) que propiciaron su traducción.

2.2. Componentes históricos y socioculturales de la canción: además de los motivos comerciales de la canción es necesario conocer las razones históricas que la propiciaron. Por otra parte, saber qué artistas han interpretado la canción traducida o las condiciones bajo las que se tradujo la canción suponen una valiosa información que nos ayudará a entender mejor su naturaleza. Con respecto a estos componentes, al igual que se han analizado los rasgos comerciales e históricos que determinan la canción, las características socioculturales que definen una canción también son esenciales a la hora de comprender una traducción. En definitiva, se trata de poner en paralelo dos esferas:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la de la cultura origen y la de la cultura meta. Estas dos esferas se unirán (y acabarán confluyendo) a través de nuestro análisis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

IV. CONTEXTUALIZACIÓN DEL CORPUS.

LOS AÑOS SESENTA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. LOS AÑOS SESENTA: CARACTERÍSTICAS IDEOLÓGICAS, CULTURALES Y SOCIALES DE UNA DÉCADA

Este capítulo está dedicado a la descripción de los acontecimientos históricos, políticos, económicos, culturales y sociales que se dieron durante la década de los sesenta. El objetivo de dicha descripción es poder dilucidar las circunstancias bajo las que se produjo el nacimiento de la cultura musical de consumo en el mundo y, concretamente, en España y entender así la naturaleza de las canciones traducidas que se analizan en este trabajo.

El capítulo se subdivide en dos apartados. El primero está dedicado a cómo el mundo occidental y, en especial, los dos puntos neurálgicos donde se originaron los rasgos definitorios de los sesenta, esto es, EE. UU. y Reino Unido, vivieron la década. Se analizarán los motivos que propiciaron la aparición de la ideología que predominó y definió esta época y se describirán los cambios sociales, económicos y políticos que se produjeron durante estos años. Para ello, nos hemos basado, fundamentalmente, en el libro de Marwick *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italia and the United States, c. 1958-c. 1974* (1998). En el segundo apartado se acotará el análisis sobre la década de los sesenta a España, que es el contexto exacto donde se produjeron las traducciones que conforman el corpus de la presente tesis. Para el caso de España, hemos usado como principal referente la obra de Fusi Aizpúrua *et al. Historia de España: política, economía y sociedad. Siglos XIX y XX.* (2001)[56].

El contexto histórico y sociocultural en el que aparecieron las canciones originales del corpus se describirá a medida que se realice el análisis del corpus, en el siguiente capítulo de la tesis (V). De este modo, procuraremos evitar la monotonía y las repeticiones y la Italia musical de los sesenta se reconstruirá a través del estudio de los intérpretes y los acontecimientos acaecidos en el país durante la década de los sesenta.

1.1. Introducción

Obtener una definición concisa y eficaz de los sesenta es sin duda una tarea complicada, puesto que durante este tiempo se produjeron numerosos cambios muy significativos a nivel ideológico, cultural, económico, político y social. Estas

[56] Otras publicaciones sobre la década de los sesenta en España y el mundo son las de Farber (1993), Martínez Hoyos (2003) o Sánchez Recio (2003), entre otras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

transformaciones supusieron un punto de inflexión para las culturas occidentales del siglo XX, sobre todo, desde un punto de vista sentimental, ya que, según Marwick (1998: 3) «mention of the "the sixties" rouses strong emotions even in those who were already old when the sixties began and those who were not even born when the sixties ended»[57]. El autor ofrece una visión general de los sesenta mediante la enumeración de los rasgos más destacables sucedidos durante la década. Estos son:

> Black civil rights; youth culture and trend-setting by young people; idealism, protest and rebellions; the triumph of popular music based on Afro-American models and the emergence of this music as a universal language, with the Beatles as heroes of the age; the search for inspiration in the religions of Orient; massive changes in personal relationships and sexual behavior; a general audacity and frankness in books and in the media, and in ordinary behavior; relaxation in censorship; the new feminism; gay liberation; the emergence of the "underground" and "the counter-culture"; optimism and genuine faith in the dawning of a better world.[58]

Según Marwick, estas características sólo adquieren un total sentido si se contraponen a los valores anteriores, que alcanzaron su mayor plenitud en la década precedente, es decir, en los cincuenta, cuando la estructura social era más rígida, las ideas feministas no habían llegado a la mayoría de las mujeres (como sucedería más tarde), el concepto de familia era autoritario y los hijos se supeditaban a sus padres, predominaban los comportamientos racistas, la sexualidad estaba más reprimida y las

[57] «la mención de "los sesenta" suscita fuertes emociones incluso en aquellos que ya eran mayores cuando los sesenta comenzaron, así como en aquellos que aún no habían nacido cuando los sesenta terminaron».

[58] «Los derechos civiles de los negros, la cultura juvenil y la creación de tendencias por parte de los jóvenes, idealismo, protestas y rebeliones; el triunfo de la música popular basado en los modelos afroamericanos y el surgimiento de esta música como lenguaje universal, con los Beatles como héroes de una era; la búsqueda de la inspiración en las religiones orientales, los cambios masivos en las relaciones personales y los comportamientos sexuales, una audacia y franqueza generales en los libros y los medios de comunicación, y en el comportamiento del día a día; relajación de la censura, el nuevo feminismo, la liberación homosexual, la aparición del "underground" y la "contracultura"; el optimismo y la confianza genuina en el nacimiento de un mundo mejor».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

formas de comportamiento y los modos de vestir y de hablar eran extremadamente formales.

Además de la enumeración de los rasgos principales de los sesenta, Marwick *(op.cit.,* 17-20), en su empeño por esquematizar la década, realiza una compilación de los fenómenos más significativos de la época:

– Formación de nuevas subculturas y movimientos en contra de los aspectos de la sociedad establecida.

– Explosión del individualismo y del modo de vida «haz lo que quieras».

– Crecimiento de la influencia de los jóvenes, que desarrollaron su propia cultura y tuvieron un fuerte impacto en el resto de la sociedad. La juventud de los sesenta dictaminaba los gustos en moda, música, cultura y arte popular. Dicha juventud estaba formaba por jóvenes de todas las edades, desde adolescentes *(teenagers)* hasta los menores de treinta años. El hecho de ser joven y la atracción que desprendía el estilo de vida juvenil hizo que personas de edad más avanzada admiraran y quisieran imitar a la juventud, que se convirtió en un gran negocio como una nueva cuota de mercado.[59]

– Llegada de la cultura popular y la música rock, considerada el nuevo lenguaje universal. «A participatory and uninhibited popular culture, whose central component was rock music, which became a kind of universal language»[60] (Marwick, *op.cit.,* 19). Este aspecto resulta muy interesante, ya que consideramos que si la música pop-rock adquirió tanta importancia durante los sesenta, hasta el punto de convertirse en el nuevo lenguaje universal, la traducción (o su ausencia) de ese tipo de música será, consecuentemente, igual de importante, por lo que merece especial atención.

– Avances tecnológicos. Según Marwick (1998: 248), la tecnología fue un componente vital en la sociedad de los sesenta. La aparición de electrodomésticos como la nevera o la lavadora facilitaron el trabajo a las amas de casa. La televisión, los discos o los tocadiscos tuvieron un fuerte impacto en el mundo juvenil, que se convirtió en un ávido consumidor de este tipo de productos. La comercialización de la píldora contraceptiva en 1961 en EE. UU. supuso un gran avance en las relaciones sexuales,

[59] Sobre los aspectos económicos y comerciales de la cultura, la ideología y las corrientes artísticas de los sesenta se hablará más adelante.

[60] «Una cultura popular participativa y deshinibida, cuyo componente central era la música rock, que se convirtió en una especie de lenguaje universal».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobre todo, en la sexualidad femenina[61]. En definitiva, la revolución tecnológica de los sesenta fue en gran medida, y como veremos más adelante, uno de los causantes de las transformaciones que se vivieron en los sesenta, debido a que hizo posible que la sociedad, al tener más tiempo libre, se relajara y se volviera más hedonista.

– Grandes mejoras en la vida material

– Permisividad, como consecuencia de las mejoras materiales y tecnológicas que se acaban de mencionar. Comenzó la liberación sexual y hubo una mayor apertura y franqueza con respecto a los valores morales públicos y privados y a las relaciones entre individuos.

– Desarrollo del sentido del espectáculo tal y como se conoce hoy en día, es decir, como base del entretenimiento de masas, gracias, por ejemplo, a la aparición de la televisión. También se hablará de este tema más adelante.

– Intercambio cultural a nivel internacional sin precedentes[62]

– Cambios en las relaciones entre razas, clases sociales y miembros de la familia

– Preocupación por los derechos civiles y personales

– Consideración de los países occidentales como una colección de sociedades multiculturales

Así pues, los sesenta constituyeron una época en la que se produjeron grandes cambios a nivel social e ideológico. Marwick utiliza la expresión «revolución cultural» como concepto definitorio de este periodo histórico. Sin embargo, el estilo revolucionario que caracterizó a los sesenta resulta, en muchas ocasiones, aparente. Las revueltas, las protestas, los comportamientos radicales, los movimientos contraculturales, etc. fueron en su mayoría simples espectáculos supeditados a intereses políticos y económicos. Según Marwick *(op.cit.* 4), las prácticas contraculturales se encontraban bajo la manipulación de los intereses comerciales. También los movimientos culturales, tan abundantes en la época, se convirtieron en meros objetivos financieros y, en muchas ocasiones, acabaron perdiendo todo su sentido. Dickstein (1992: 16) argumenta que la avidez de novedades culturales de los sesenta dio lugar a

[61] Como se estudiará en el capítulo v, muchas de las artistas italianas de los sesenta, como Mina o Patty Pravo, cantaban sobre dicha liberación femenina.

[62] A esto contribuyó, como se señalará en el capítulo v, la traducción de las canciones de música rock y pop.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se negociara con ellas y a que cualquier idea que surgiera en el ámbito cultural se explotara.

A pesar de estos aspectos más o menos desfavorables para la época, no se puede negar que durante los sesenta se crearon nuevas ideologías basadas en la igualdad, la tolerancia o la paz, y que la década quedara marcada por tales ideologías. Así lo considera Dickstein *(op.cit.,* 23), quien afirma que:

> The naiveté of some of the millennial dreams of the period is breathtaking today, yet somehow this vision remains one of the most attractive features of the sixties. Though it led at times to drugs and violence, to sexual anomie and moral smugness, it also fostered and ideal of community and equality that will always be ahead of its time.[63]

Tampoco se puede decir que la experimentación cultural y artística de los sesenta haya pasado a la historia tan sólo como objeto comercial. Los sesenta supusieron una gran explosión de creatividad y transformaciones para las artes y la cultura. Poesía, literatura, pintura, música, arquitectura, cine y escultura vivieron una serie de cambios significativos que Marwick *(op.cit.,*316-318) agrupa en ocho: 1) la mezcla del arte popular y de élite; 2) la no delimitación entre las distintas artes, que se unen para crear nuevas formas artísticas; 3) el conceptualismo; 4) la indeterminación de las obras de arte, que, debido a la inclusión de elementos casuales o aleatorios en ellas, pueden variar su significado; 5) la participación del público en las obras de arte; 6) la incorporación de la tecnología; 7) el carácter crítico y revolucionario de muchas obras de arte; 8) la conversión de las prácticas artísticas y culturales (en especial, aquellas de carácter contracultural) en espectáculos.

Es por ello que Marwick *(op.cit.,* 6) considera que el término *mini-renacimiento* podría emplearse para hacer referencia a la manera en que los sesenta afectaron a los valores y estándares artísticos, las ideas sobre la sociedad y las relaciones entre individuos y en cómo estas transformaciones han influido en generaciones posteriores.

[63]«La inocencia de algunos de los sueños milenarios de este periodo sigue siendo impactante a día de hoy, pues de alguna manera esta visión permanece como una de las características más atractivas de los sesenta. A veces condujo a las drogas y la violencia, a la anomalía sexual y a la depravación moral, pero impuso un ideal de comunidad e igualdad que siempre será un adelanto para la época».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los sesenta fueron una etapa de gran bonanza económica, la cual había tenido sus inicios en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, esto es, a finales de la década de los cuarenta y, sobre todo, durante los cincuenta. En el ámbito político, destaca la proliferación de ideologías liberales, socialistas y democráticas. Nuestro objetivo en esta primera parte es centrarnos, sobre todo, en los aspectos culturales, sociales e ideológicos que definieron los sesenta y que han perdurado a medida que ha ido transcurriendo el tiempo, ya que queremos ver si en las canciones de nuestro corpus y sus traducciones se perciben este tipo de valores generales. En el apartado dedicado a la contextualización histórica de España (y, en menor medida, a la de Italia en el análisis de corpus) sí nos detendremos en los factores políticos y económicos, ya que consideramos necesario ser más precisos en tales contextualizaciones. No obstante, somos conscientes de que, cuando hablamos de «contextualización histórica», separar sus distintos componentes tiene sólo una finalidad práctica, puesto que política, religión, economía, etc. van siempre de la mano.

1.2. Los sesenta. ¿Algo más que una década?

Cuando se habla de los años sesenta, es lógico pensar en el periodo de tiempo comprendido entre 1960 y 1969. No obstante, la periodización de esta etapa histórica puede realizarse de diferentes formas, según se atienda a unos u otros criterios. En el caso de Marwick *(op.cit.,* 7), el autor habla de *the long sixties* («los largos sesenta») y alarga una década que empieza en 1958 y finaliza en 1974. El año 1958 supone el nacimiento de la cultura y el mercado juvenil, que, como ya hemos visto, es uno de los componentes principales de los sesenta. En el año 1974, la población de a pie comienza a padecer las consecuencias de la crisis del petróleo, iniciada un año antes, en 1973. Es también cuando la Guerra de Vietnam se da enteramente por terminada, debido a que fue entonces cuando las últimas tropas estadounidenses se retiraron del territorio vietnamita y Nixon presentó su dimisión.

Otros autores, como Tischler (1992: 5) también se han planteado la manera de organizar cronológicamente los sesenta. Esta autora considera que la superposición de acontecimientos históricos de carácter social, cultural, político o intelectual es el motivo de que se puedan realizar distintas periodizaciones de la época. Algunas propuestas, a título de inventario, es decir, sin entrar a cuestionarlas, son:

1954-1973 – Vietnam

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1954-1966 – Movimiento por los derechos civiles

1966-1969 – Movimiento por los derechos de la raza negra

1957-1969 – Crecimiento tecnológico

1964-1984 – Liberación de la mujer y feminismo

1963-1972 – Los Beatles

En el análisis del corpus se podrá comprobar que la década de los sesenta se corresponde con el periodo que va desde 1959 a 1969, el cual coincide con los años de publicación de la primera de las canciones del corpus *Nel Blu Dipinto di Blu (Volare)* y con la última, *La bambola*. Consideramos que nuestra periodización está (y debe estar) estrechamente ligada a la historia de la música de consumo de comienzos de los sesenta. Sin embargo, a la hora de contextualizar el periodo histórico nos vamos a regir por la propuesta de Marwick, ya que consideramos que es la que permite abarcar conceptualmente los sesenta en su totalidad.

1.3. La juventud en los años sesenta

1.3.1. Culturas, subculturas, contraculturas

Como hemos venido diciendo hasta ahora, los sesenta se caracterizaron, principalmente, por ser una época en la que se produjo una gran revolución cultural, ideológica y social a manos, en numerosas ocasiones, de los jóvenes. La juventud emergió en los años sesenta como un grupo social extremadamente poderoso. Es muy frecuente, por tanto, el empleo de los términos *cultura*, *subcultura* y *contracultura* cuando se habla sobre este periodo histórico y sobre la influencia que los jóvenes ejercieron en él. En este apartado se explican los sentidos con los que se usan estos términos, haciendo especial hincapié en la relación con la juventud.

Cuando se hable de la *cultura* de los años sesenta, se hará de manera general, y para hacer referencia al conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grados de desarrollo artístico, científico, económico, industrial, etc. que tuvo lugar en los sesenta o que fue típico de un grupo social determinado de esta época, como sucede en el caso de los jóvenes. Es por ello que emplearemos expresiones como *cultura juvenil*, *cultura de la juventud* o *cultura de los jóvenes* para designar los modos de vida y las costumbres que adquirieron los jóvenes durante los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No obstante, en lo concerniente a la cultura juvenil existen otros dos términos a los que normalmente se liga dicha cultura juvenil y que se relacionan también entre ellos: *subcultura juvenil* y *contracultura juvenil*. En el último caso, emplear el adjetivo *juvenil* sería redundante, puesto que el término *contracultura*, como veremos en seguida, surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, se asocia especialmente con los jóvenes, que rechazan las ideologías y modos de vida establecidos.

Marwick (1998: 11) recuerda que el término *contracultura* (*counter-culture* en inglés) fue introducido por el académico Roszak en su artículo *Youth and the Great Refusal,* publicado el 25 de marzo de 1968 en *The Nation:*

> The counter culture is the embryonic cultural base of New Left politics, the effort to discover new types of community, new family patterns, new sexual mores, new kinds of livelihood, new aesthetic forms, new personal identities on the far side of power politics, the bourgeois home, and the Protestant work ethic[64].

Teniendo en cuenta la definición de Roszack, el uso de *contracultura* para hablar sobre los hábitos, actitudes y características artísticas e intelectuales de los jóvenes de los sesenta sería más correcto y preciso que el de *cultura juvenil*, que resulta más amplio y general.

El término *subcultura* es bastante similar al de *contracultura*, ya que el término *subcultura* es empleado en sociología, antropología y semiótica cultural para definir a un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que les diferencia de la cultura dominante de la que forman parte. A este respecto, Marwick (1998: 11) considera que nunca llegó a existir una subcultura juvenil como tal, ya que los jóvenes, a pesar de rechazar los valores establecidos, nunca quedaron totalmente desligados de la cultura a la que pertenecían y de la que también formaban parte las compañías comerciales, los padres, las instituciones educativas o el gobierno.

Tras examinar las divergencias semánticas y conceptuales de los términos *cultura*, *contracultura* y *subcultura*, así como la relación que estos mantienen con los jóvenes de los años sesenta, podemos concluir diciendo que el término *contracultura* es sin duda el más

[64] «La contracultura es la base cultural embriónica de las nuevas políticas de izquierdas, el esfuerzo por descubrir nuevos tipos de comunidad, nuevos patrones familiares, nuevas morales sexuales, nuevos estilos de vida, nuevas formas estéticas, nuevas identidades personales, lejanos todos ellos de las políticas de poder, los hogares burgueses y la ética protestante».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

preciso de los tres, debido a que *cultura* puede resultar demasiado general y, por tanto, vago; y *subcultura* no llega a definir con exactitud el comportamiento de los jóvenes en la sociedad de la época, los cuales, a pesar de mostrar en numerosas ocasiones su descontento, rechazo y oposición a la cultura establecida (sólo hay que recordar las revueltas estudiantiles de mayo del 68, por ejemplo) nunca llegaron a vivir de un modo totalmente alternativo.

1.3.2. La contracultura o los jóvenes de los sesenta

La americanización de los jóvenes del mundo occidental (sobre todo, en la Europa occidental) resulta innegable en los años sesenta, debido, principalmente, a que la contracultura como tal nace en EE. UU. La influencia en la sociedad de la música negra americana, así como la música popular (blanca) americana o las películas de Hollywood es más que evidente. Incluso en los años en los que la cultura pop británica alcanzó su mayor popularidad, la influencia americana resultaba obvia: por ejemplo, la música de los Beatles tiene sus raíces en el rock and roll americano y los Rolling Stones adaptaron a su estilo los rasgos del blues y el country americano. La americanización de la juventud[65] es el primer rasgo de la contracultura.

Como ya se ha explicado, la contracultura se inicia primero en los Estados Unidos y se convierte en el objeto de estudio de numerosos sociólogos a finales de 1957. La contracultura debe su aparición a causas económicas, ya que la buena situación económica había propiciado el crecimiento y el fortalecimiento de la clase media, que pudo ofrecer a sus hijos una buena calidad de vida, con dinero a su disposición. De este modo, los jóvenes se convirtieron en figuras clave para el mercado, que se adaptó a los gustos y necesidades de estos nuevos consumidores.

1.4. La música de los años sesenta

Los jóvenes compraban productos relacionados con la música popular (tocadiscos, discos, entradas a conciertos, etc.) y con la moda, principalmente. También consumían revistas juveniles. Las primeras revistas para jóvenes tienen origen

[65] En el análisis del corpus se verá cómo esta americanización de la juventud se vio reflejada en las nuevas tendencias musicales que se originaron en la Italia y la España de los sesenta, donde destacan Adriano Celentano y José Guardiola, respectivamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estadounidense y aparecieron a mitad de los años cincuenta (*Teen* y *Dig* se publicaron en 1955). Para 1960, el número de revistas juveniles había aumentado considerablemente y la mayoría trataba el mundo de los adolescentes, como se puede deducir por el título: *Teen Today, Teen World, Modern Teen, Confidential Teen Romance*, etc. En Italia y en España también se publicaban revistas de este tipo, como se verá más adelante con *Ciao Amici* o *Mundo Joven (vid.* 2.2.4 del presente capítulo). A través del consumo de este tipo de productos se aprecia de forma clara la necesidad de los jóvenes de los sesenta por autoreafirmarse como grupo social. Así lo considera Marwick (1998: 47) al señalar que los adolescentes tenían sus propios y distintivos entretenimientos, así como sus modelos de respresentación o de autoidentificación.

La música popular se alza como el componente central de la contracultura. Por música popular entendemos lo que Marwick considera la «nueva» música popular y no el concepto clásico de música popular, esto es, la música propia de un pueblo y considerada por éste como tradicional. La nueva música popular fue en su origen la música de la comunidad afroamericana de los EE. UU (de entre los que destacan estilos musicales como el jazz, el blues y los himnos religiosos) que se extendió, gracias a la llegada de la radio y de las salas de baile, a otros países, adquiriendo el estatus de música universal.

Así, a lo largo de los años cincuenta aparecieron, por un lado, el rhythm and blues (música negra), y el country (música blanca). De este último estilo musical nació lo que más tarde se conocería como rock and roll, que fue sin duda la música por excelencia que escucharon los jóvenes estadounidenses de la década de los cincuenta. Mal visto por padres, profesores y adultos en general, el rock and roll se extendió por todo EE. UU. y llegó después a los demás países occidentales gracias a las nuevas tecnologías del campo de la música, como la comercialización masiva de radio-transistores o el desarrollo de discos magnéticos[66]. Las figuras más destacadas del rock and roll estadounidense de los cincuenta fueron, entre otras, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Fats Domino, Bo Diddley. De entre los intérpretes de raza blanca

[66] Como se verá en el análisis del corpus (capítulo V), la aparición de los radiotransistores, los discos de 45 rpm y los tocadiscos fue uno de los motivos comerciales y económicos que propiciaron la aparición de la traducción de canciones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

despuntaron Bill Haley and the Comets y, por supuesto, «el rey del rock», Elvis Presley.[67]

El éxito de Elvis abrió el debate sobre si el rock and roll era música de negros o de blancos (algo similar sucederá en la década de 2000 con la fama que adquirió Eminem, el cantante más conocido de un tipo de música hasta el momento dominada por negros, esto es, el rap). Lo cierto es que, aunque en sus inicios el rock and roll había sido compuesto e interpretado en su mayoría por músicos de raza negra (en el párrafo anterior hemos nombrado a las grandes estrellas). Elvis, con sus bailes sexualmente sugerentes, su estilo juvenil (al contrario que la mayoría de los demás roqueros mencionados, era un veinteañero cuando alcanzó la fama) y sus espectaculares y numerosas actuaciones a lo largo de todo el territorio estadounidense, cambió el mundo del rock and roll.

Hemos mencionado el conflicto aparentemente racial y la revolución social que supuso la aparición de Elvis porque estamos de acuerdo con Marwick (1998: 48) en que estos acontecimientos no eran más que el reflejo de la situación cambiante y la evolución que estaba dándose en el mundo de la música y, por tanto, en la sociedad del momento. El rock and roll era la prueba de que las creencias, la mentalidad y las relaciones sociales habían dejado de ser tan rígidas, tan hieráticas, y constituye una de las bases sobre las que luego se asentará la música de consumo y la sociedad de los sesenta.

1.5. La sociedad y la cultura de los sesenta a través de la música y la juventud: los Beatles

Si Elvis es sin duda el representante por excelencia del rock and roll, en los sesenta los Beatles son los máximos exponentes de la música pop o el beat. Además, el hecho de que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta la figura más influyente en el panorama musical fuera estadounidense y durante los sesenta, las figuras más destacadas de dicho panorama fueran británicas, tiene que ver, como se acaba de mencionar, con el carácter ecléctico que adquirió la música popular de consumo. Por otra parte, se demuestra que la música popular en los sesenta tuvo sus dos focos más importantes en estos países. Se puede decir, por tanto, que la música pop

[67] En el capítulo V se estudiará la figura de Celentano como el «Elvis italiano».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de los sesenta tiene origen anglosajón y que sus rasgos más característicos fueron asimilados sin dificultad por las culturas a las que llegó. Trataremos este punto con mayor detalle en el capítulo V, dedicado al análisis de las canciones del corpus, las cuales, a pesar de ser italianas y españolas, mantienen en ocasiones un cierto carácter anglosajón (de hecho, algunas de las versiones, como sucede con *Pregherò / Rezaré,* son originalmente estadounidenses y fueron traducidas al italiano y, de ahí, al español).

Los Beatles se formaron en 1962 (año en el que lanzaron su primer *single*, con *Love me, do* en la cara A y *P.S. I love you* en la cara B). Sus componentes, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, eran naturales de Liverpool y siempre se declararon fans del rock and roll americano y de sus vocalistas, hasta el punto de que en sus comienzos como banda se dedicaron a imitar a estos artistas. La creciente y paulatina popularidad del grupo se debió en un principio al ambiente musical promovido en Gran Bretaña a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta. En Liverpool (el caso de los Beatles), por ejemplo, se incentivó la creación de grupos con actuaciones por los bares, clubes y salas de baile de la ciudad. Según Marwick (1998: 69), a finales de los cincuenta había en Liverpool alrededor de 300 grupos de música. Pero Liverpool no era la única ciudad británica en la que se creaban bandas de música, ni los Beatles el único grupo. Además de los Beatles, estaban los Searches y Gerry and the Pacemakers; en Manchester, los Hollies, Freddie and the Dreamers y Herman's Hermits; en Newcastle, los futuros Animals, etc. La mayoría de los componentes de estas bandas provenían de ambientes de clase trabajadora y estudiaban en las conocidas *art colleges* –escuelas de arte– (como John Lennon, por ejemplo), lo que influyó en la creación de un nuevo estilo musical que acabaría siendo el pop británico.

Las escuelas de arte desempeñaron un papel esencial en la creación de la cultura juvenil británica de los sesenta. En esta época, en Gran Bretaña había una gran admiración por la filosofía de los *Angry Young Men* y los *Beats* estadounidenses[68] y pronto los jóvenes británicos hicieron de este modo de pensar su emblema. Al igual que los *Angry Young Men*, la juventud se alzó en contra del conocido *Establishment*. Por otra parte, el sistema educativo británico de la postguerra había mejorado y había llegado a los hijos de las clases trabajadoras, quienes tenían a su disposición las escuelas de arte y de diseño como una alternativa a la educación superior clásica.

[68] *Vid.* Phillips (1996) y también Pivano (1972, 1976, 2004), quien analiza de primera mano (como traductora y amiga) la presencia de los beats en Italia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los Beatles, como ya se ha dicho con respecto a algunos de sus componentes, eran de clase obrera y de clase media. De hecho, el que es por muchos considerado el líder de la banda, John Lennon, es un claro ejemplo de la juventud británica de la época. Perteneciente a una familia desestructurada y de pocos recursos económicos, en su adolescencia Lennon se convirtió en uno de los miles de *teddy boys* («chicos malos») de Liverpool. Así lo recuerda Paul McCartney (2005: 20):

> Esa desdicha [la desestructuración familiar] hizo de John un matón, un ted. En Liverpool había mucha violencia, muchos teddy boys, y si los veías en un callejón intentabas escabullirte. Si habías tenido que buscarte la vida, como John, te protegías con algún tipo de fachada. Así que se dejó las largas patillas y se puso la levita, los pantalones de pitillo y los zapatos de suela de crepé.

Tras superar la etapa de imitación de los grandes roqueros americanos y de ir de *teddy boys*, los Beatles comenzaron a desarrollar su propio estilo. Pasaron una temporada tocando en clubes de Hamburgo y más tarde volvieron a Liverpool, donde empezaron los famosos conciertos de *La Caverna (The Cavern)*. Fue en uno de esos conciertos cuando fueron descubiertos por Brian Epstein, quien se convertiría en su manager, les financiaría su primera grabación, les presentaría a George Martin, famoso productor musical, y los lanzaría al estrellato. Por aquel entonces, el grupo aún no contaba con Ringo Starr como batería. Fue en 1962 cuando lo incorporaron con motivo de la grabación de su primer *single*.

El increíble éxito que cosechó la banda a partir de entonces es de sobra conocido. Uno de los momentos clave de la historia del grupo es la gira de dos semanas que hicieron por EE. UU. en 1964, ya que simboliza la «conquista» del mercado musical americano por parte de los Beatles. El single *I want to hold your hand* (1963) había llegado al puesto número uno de las ventas estadounidenses un año antes de la gira (a éste le sucederían más de una decena de *singles*) y durante la gira los Fab Four visitaron el célebre programa musical de Ed Sullivan *The Ed Sullivan's Show*. La «conquista americana» de los Beatles fue, como se ha visto, lo que provocó la invasión musical británica en EE. UU., ya que desde aquel momento los grupos británicos se pusieron allí de moda. Así lo expresó el promotor de la gira, Arthur Howes (Davies, 1985: 290):

> The biggest thing that The Beatles did was to open up the American market to all British artists. Nobody had ever been able to get in before The Beatles. They alone did it. I had brought over lots of American stars, but nobody had gone over there.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> They just weren´t interested. By opening up the States, The Beatles made an enormous amount of money for this country[69].

Estas afirmaciones sacan a la luz dos características que ya hemos mencionado sobre los años sesenta y sobre la música de consumo y que, sin embargo, es necesario recordar. Por una parte, el hecho de que los jóvenes estadounidenses quedaran fascinados por los Beatles es una muestra más de la apertura y el intercambio cultural que se estaba dando en la época; por otra, que los Beatles proporcionaran grandes beneficios económicos a EE.UU. es otra prueba del sentido de «negocio» o de «espectáculo» que se desarrolló durante los sesenta.

A raíz de la gira americana, la fama del grupo no hizo más que crecer, alcanzando en ciertas ocasiones límites sin precedentes (sólo hay que recordar la «beatlemanía»). El cuarteto se convirtió en un modelo para los demás grupos musicales y para la juventud (y la sociedad en general). El corte de pelo de los Beatles se convirtió en el más imitado, así como su forma de vestir o de hacer música. Con respecto a la recepción de los Beatles en otros países europeos occidentales como Francia, Italia o España, cabe destacar que la recepción no fue tan clamorosa como la de los estadounidenses ya que los periódicos mencionaban que la venta de entradas era más baja que en EE. UU. Sin embargo, también se reconoce que el éxito de los Beatles era impresionante en todos los países a los que viajaban y que el grupo era una especie de leyenda viva. Marwick (1998: 461) recoge el testimonio de una persona que estuvo en el concierto que los Beatles ofrecieron en el Olympia en 1964 y que reconoce no haber mostrado un interés excesivo en ver a los Beatles, pues afirma que estaba allí para ver a Trini López o Sylvie Vartan, que estaban muy de moda en Francia. Con respecto a los Beatles, las reacciones se dividían en, o bien considerarlos como un grupo menor (musicalmente hablando) que provocaba una manía incomprensible, o bien como el símbolo más fresco y rejuvenecedor de la revolución en contra de la sociedad británica conservadora.

En Italia, la reacción fue bastante similar a la francesa: se hablaba del número de asientos vacíos que había en cada concierto, pero, al mismo tiempo, se reconocía que

[69] «Lo más importante que hicieron los Beatles fue abrir el mercado americano a todos los artistas británicos. Nadie había sido capaz de llegar a él antes de los Beatles. Ellos lo hicieron solos. Yo había traído a muchas estrellas americanas, pero nadie había llegado nunca hasta allí. No tenían interés en hacerlo. Al abrirse a los Estados Unidos, los Beatles hicieron mucho dinero para este país».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los Beatles causaban furor en el mundo entero. Los Beatles dieron ocho conciertos en Italia, concretamente, en Roma, Milán y Génova, y estuvieron en el país desde el 24 hasta el 28 de junio de 1965. Tabasso y Bracci (2010: 36) recogen una cita de los Beatles publicada el 20 de junio de 1965 en un artículo de *Tv, Sorrisi e Canzoni* que reflejaba el relativo desinterés de los italianos por los cuatro de Liverpool: «Veniamo in Italia perché per tutti noi è una leggenda e perché non riusciamo ancora a inserire un disco fra i dieci più venduti»[70].

La visita de los Beatles a España fue aún más corta que la que realizaron a Italia (sólo estuvieron dos días en julio de 1965) y estuvo marcada, al contrario que en Italia o Francia, por la tensión, ya que destacó la presencia excesiva de la policía. Los Beatles actuaron en las Ventas de Madrid y, al día siguiente, en la Monumental de Barcelona. Según Fernández Flores (2010), los músicos se quedaron asombrados por lo educado que fue el público. Los periódicos publicaron que el aforo no había sido completado en ninguna de las dos plazas de toros, al igual que sucedía en Francia o Italia.

A pesar de que el éxito de los Beatles variaba según el país, la «beatlemanía» se extendió por el mundo entero y dio sus frutos. Al igual que Elvis, los Beatles protagonizaron películas[71] (*A Hard Day's Night, Help, Magical Mistery Tour, Yellow Submarine* y *Let it be)* y su estilo musical evolucionó con la ayuda de George Martin y se hizo más rompedor y creativo, hasta el punto de que los Beatles se convirtieron en los marcadores de tendencias musicales por excelencia. El disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI records, 1967) es considerado por muchos expertos y fans como la mejor de sus creaciones.

Sin embargo, los Beatles no influyeron exclusivamente en el panorama musical de los años sesenta, sino que su influencia alcanzó muchas otras esferas de la vida social y cultural. Un ejemplo de ello es la compañía que crearon en 1968, llamada *Apple Corps*, la cual disponía de varias secciones que intentaban abarcar el panorama cultural y artístico en su totalidad. Entre las secciones destacaron la electrónica, la discográfica, la fílmica, la de moda o la editorial. A pesar de que la empresa fue un enorme fracaso financiero y

[70] «Vamos a Italia porque para todos nosotros es una leyenda y porque aún no hemos conseguido colocar un disco entre los diez más vendidos».

[71] Que los cantantes más famosos del momento protagonizaran películas en las que se incluían números musicales era una práctica publicitaria muy habitual en los sesenta. En Italia, como se verá en el capítulo V, estos films recibieron el nombre de *musicarelli.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recibió numerosas críticas por su pésima gestión económica, el hecho de que un grupo de música hiciera algo así en la época es símbolo de compromiso, repercusión e importancia social.

Los Beatles también tuvieron una gran repercusión en el mundo de la moda (música y moda iban muy unidas –como sigue sucediendo hoy, por otra parte–, ya que eran los modos de expresión más característicos de la juventud), que vivió una gran transformación en los sesenta y tuvo como fuente de inspiración, una vez más, la música de consumo del momento, y como principales representantes y modelos a los músicos de la época. Gran Bretaña, sobre todo Londres (el *Swinging London*[72] de los *Swinging Sixties*), se convirtió en el corazón de la moda, con lugares tan míticos como Carnaby Street y personalidades tan relevantes como la diseñadora Mary Quant o la modelo Twiggy. Resulta curioso que Gran Bretaña se impusiera a otros países, como Francia o Italia, en el terreno de la moda. El motivo es que los diseñadores británicos rompieron con todos los cánones y crearon nuevas tendencias que más tarde se convertirían en las bases de la moda pop de los sesenta y setenta.

Mary Quant, al igual que otros muchos diseñadores británicos de la época, supo captar a la perfección el espíritu juvenil de los sesenta y plasmarlo en sus creaciones textiles, de entre las que destaca la minifalda. A lo largo de la década, el imperio de Quant fue aumentando y llegó a abrir en Londres casi cien tiendas, la más famosa de ellas en Carnaby Street. Aunque el modisto francés Courrèges también reclame la paternidad de esta prenda, ya que él lanzó la minifalda al mismo tiempo que Quant (en 1965), Marwick (1998: 466) considera a Quant la responsable del impacto social que tuvo la minifalda «[...] without question was Quant who, quite independently, was responsible for it as a fashion, launched in September 1965, which swept the world»[73]. La minifalda es el símbolo de la liberación sexual y la liberación femenina (de las cuales hablaremos más adelante en este apartado) que comenzó en los sesenta. El hecho de que su creación y su salida al mercado se relacionen con Quant tiene que ver con el lugar que ocupaba en aquellos momentos la moda británica. La moda de París o Milán, capitales de la moda por excelencia, no bajó su nivel de ventas o producción, pero sí se

[72] *Vid.* Sandbrooks (2007)

[73] «[...] sin duda fue Quant, de forma bastante indepediente, la responsable de que se conviertiera en una moda, lanzada en septiembre de 1965, que arrasaría en el mundo».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vio eclipsada conceptualmente por la moda británica, que fue sin duda la pionera en explotar el estilo juvenil, el estilo pop, el estilo contracultural que dominó los sesenta.

Además de Mary Quant, destacan otros diseñadores como John Stephen, Ossie Clarck o Barbara Hulanicki (de la tienda Biba) que influyeron notablemente en la composición de la imagen colorista y despreocupada del *Swinging London*. Estos diseñadores, junto con las modelos Schrimpton («Schrimp») o Twiggy y estilistas como Vidal Sassoon obtuvieron el reconocimiento que tenían las grandes estrellas de la música. Al final todo se reducía a lo mismo: a los jóvenes y a su música.

Los Beatles anunciaron su separación en 1970. Pelz (1969: 118) habla sobre el impacto que este hecho supuso para el mundo de la música pop:

> The phenomenal impact of rock during the late 1960s is directly related to the impact of one group, The Beatles. This group by itself has generated more public enthusiasm and more activity in music industry than any individual or group in rock history, even more than Elvis Presley generated when he appeared in 1959[74].

No obstante, a pesar de la hegemonía de los Beatles en el panorama musical y social de los sesenta, hay que reconocer que durante este periodo también surgieron otros grupos británicos con estilo propio que ayudaron a diversificar y definir la música pop británica. El ejemplo más claro se encuentra en los Rolling Stones, la banda de rock, por el momento, más longeva de la historia; pero también destacaron los Animals de Eric Burdon, los Who, que daban una imagen similar a la de los Stones; los Kinks de Ray Davies o los Yardbirds del guitarrista Eric Clapton. EE.UU. no se vio plenamente invadida por los grupos británicos, sino que siguió produciendo artistas que ejercieron una enorme influencia a nivel mundial, como es el caso de Bob Dylan. Por otra parte, cabe mencionar la aparición en California de grupos que no tenían nada en común con los Beatles o los Rolling Stones (aunque influyeron en estos dos grupos de forma notable, al igual que hizo Dylan) o cualquier otra banda británica y que desarrollaron un estilo totalmente personal. Todos estos grupos se relacionaron con el movimiento hippy, el *flower power* y el *Summer of Love* de la segunda mitad de los sesenta.

[74] «El increíble impacto del rock a finales de los sesenta está directamente relacionado con el impacto de un grupo: los Beatles. Este grupo ha generado por sí mismo más entusiasmo público y más actividad en la industria de la música que ningún otro individuo o grupo en toda la historia del rock, incluso más que el que generó Elvis Presley cuando apareció en 1959».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los hippies constituyen un fenómeno esencialmente estadounidense. El término *hippy* viene de la palabra *hip,* que es la evolución de *hep,* vocablo perteneciente a la jerga de los *Beats* para hacer referencia a aquello que era acorde a las últimas ideas de ese movimiento. Por tanto, los hippies son, en cierto modo, la evolución de los *Beats (vid.* Brandes, 2002). Los hippies compartían ciertas ideas básicas con los *Beats,* como el rechazo a la sociedad burguesa y al *Establishment*, pero dieron un paso más e intentaron transportar sus ideas más allá del arte y la poesía, pues eran activistas sociales y políticos (sólo hay que recordar las multitudinarias protestas en Washington en contra de la Guerra de Vietnam y el gobierno de Nixon). Los ideales sobre los que se asentó la filosofía hippy fueron el consumo de drogas (sobre todo, de LSD), como manera de liberar la mente y conectar con el universo a través del subconsciente, y la naturaleza. El *flower power* deriva de esta necesidad de volver a contactar con la naturaleza. El movimiento hippy se extendió rápidamente por EE. UU., donde se estima que había unos 200.000 hippies, y por Europa, donde había otros 200.000, según Marwick (1998: 480).

En EE. UU., los hippies se concentraron en California principalmente, donde llevaban a cabo multitudinarias reuniones donde se escuchaba música, se consumían drogas o se practicaba el amor libre. La música era un factor fundamental en la comunidad hippy, que contaba con numerosos músicos, como Janis Joplin, Mother Earth o Jefferson Airplain (además, los hippies consideraban suyos a los grandes grupos del momento, como sucedió con los Beatles).

Pronto, todo lo que rodeaba a los hippies, sus ideas, su manera de vestir o su estilo musical, se convirtió en algo que despertaba interés y atraía una gran cantidad de público. Una vez más, nos encontramos ante la noción de espectáculo, que llegaba a todos los rincones de la escena social de los sesenta. En el caso de los hippies, destaca el *Summer of Love (vid.* Grunenberg y Harris, 2005), donde la naturaleza, las drogas, el amor libre y las concentraciones masivas de personas se unieron en el mayor festival de música pop celebrado hasta entonces y que tuvo lugar en Monterey (al sur de San Francisco) en el verano de 1967. A este festival le siguieron otros, como los celebrados en Hyde Park (Londres) o el de Woodstock (Bethel, Nueva York, en agosto de 1969). Este último concentró a más de 250.000 personas y en él participaron casi todos los grandes artistas del momento. Aunque no son comparables, ni en forma ni en contenido, con los festivales de la canción que se celebraban en Italia, sí podemos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

subrayar el papel determinante que este tipo de manifestiación suponía para la industria discográfica *(cf.* capítulo V).

1.5.1. Otros valores sociales de los sesenta: la liberación sexual y el feminismo

Acabamos de decir que una de las características del movimiento hippy era la libertad sexual. Marwick (1998: 485) considera que la liberación sexual no perteneció exclusivamente a los hippies, sino a toda la generación de jóvenes (y también de adultos) de los sesenta[75]. Además, Frith (1983: 239) relaciona la liberación sexual de los sesenta con la música de este periodo, pues considera que la música se experimentaba como una nueva articulación sexual por parte de mujeres y hombres. Con la liberación sexual se añade un pilar más a las bases de la sociedad de los sesenta. Ya fueron comentados el surgimiento de los jóvenes como nuevo agente social y la fascinación que despertaba todo lo juvenil, así como la importancia de la música de consumo, que se convirtió en el lenguaje universal de la época.

La liberación sexual de los años sesenta se debe a varios factores. El primero es de carácter científico y tecnológico: la investigación y el desarrollo de métodos contraceptivos. En 1960 se aprobó en EE. UU. la primera píldora anticonceptiva, que se puso posteriormente a disposición de la población. No obstante, que la píldora diera a la mujer la posibilidad de controlar libremente sus relaciones sexuales y redujera los embarazos no deseados no significa que éste sea el único motivo de la liberación sexual a niveles más generales. Los factores socioculturales también desempeñaron un rol muy importante. La transformación de la sociedad y de sus valores intervino de manera decisiva en la relajación de las actitudes sexuales. La mayor permisividad social mencionada al principio de este capítulo influyó en la manera de entender las relaciones familiares, sentimentales, sociales y sexuales. Para Marwick *(op.cit.,* 358), el detonador de esta permisividad es el deseo de autosatisfacción o de realización personal que se desarrolló en los sesenta. La búsqueda de la propia satisfacción afectó, en primer lugar, a las relaciones familiares, que dejaron de ser tan rígidas y represivas. El concepto de familia autoritaria fue perdiendo fuerza y los nuevos padres basaron la educación en nuevos valores más liberales. En segundo lugar, afectó a la religión, que perdió parte de

[75] «My point, anyway, is that sexual liberation was a general phenomenon, not one limited to hippies». («Mi opinión es que la liberación sexual fue un fenómeno generalizado y no se limitó sólo a los hippies»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su poder e influencia. Estos factores, junto con la disminución de familias «tradicionales», dieron lugar a elementos que antes ni se tomaban en consideración, como el divorcio o el aborto[76], que, a pesar de generar polémicas, se fueron instaurando poco a poco en la sociedad. Por tanto, la comercialización de los anticonceptivos y los nuevos valores sociales propiciaron la liberación sexual y el feminismo[77] de los años sesenta.

Como hemos dicho, la liberación sexual no fue exclusiva de los jóvenes de los sesenta, que habían recibido una educación más liberal y permisiva, sino que también afectó a los adultos, contagiados del espíritu juvenil que imperaba en la época. Dicha liberación sexual consistió en la destrucción de muchos de los conceptos morales concernientes a la sexualidad, que dejó de ser un tema tabú. Se comenzaron a aceptar las relaciones prematrimoniales y la experimentación sexual durante el periodo adolescente y juvenil se vio como algo natural y necesario para tener una vida sexual plena y sana. La mayoría de los jóvenes no sólo veían normal perder la virginidad antes del matrimonio sino también la masturbación o tener conversaciones sobre sexo. El matrimonio, por tanto, dejó de ser la única vía para tener relaciones que no estuvieran mal vistas. La liberación sexual quedó plasmada, según Marwick (1998: 147) en las obras literarias, fílmicas y musicales del momento, aunque movimientos de pelvis como los de Celentano pudieran ser considerados como «provocadores» u «obscenos» por parte de la sociedad italiana de la época.

[76] No está de más recordar que en España el divorcio se permitió definitivamente en 1981 y en Italia en 1970, mientras que el aborto se regló en 1985 y 1978, respectivamente.

[77] La incorporación de la mujer al trabajo conllevó su independencia económica y social, así como la adquisición de una conciencia feminista. El papel de la mujer en la sociedad dejó de ser el de madre y esposa y se hizo más complejo. Las mujeres luchaban, al mismo tiempo, por conseguir sus objetivos en el plano legislativo y económico, así como en el plano personal y social. Los movimientos feministas alcanzaron más esferas de la vida, social, política y cultural (*cf.* Nash, 2004). Además, los medios de comunicación (*cf.* Dickstein, 1992) desempeñaron un papel muy importante en la expansión del feminismo de los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.6. Conclusiones. ¿Qué fueron los sesenta y qué ha quedado de ellos?

A lo largo de estas páginas, hemos intentado ofrecer una visión general de lo que supusieron los sesenta a nivel ideológico, cultural, artístico y social. Lo cierto es que, durante estos años, el mundo cambió de forma considerable y se volvió más idealista, más liberal, más creativo, más pacifista; supuestamente, porque era el momento de actuar tras haber reflexionado sobre lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX (las dos guerras mundiales). Sin embargo, no se debe olvidar que los sesenta también fueron un periodo de grandes tensiones sociales e internacionales (las revueltas estudiantiles, la Guerra Fría o la Guerra de Vietnam).

En nuestra opinión, los sesenta podrían resumirse en un fenómeno: la aparición de la juventud como nuevo agente social y, con ello, la música pop como nuevo lenguaje universal, las formas de vestir, los cortes de pelo, la actitud ante la vida, etc., todo lo que caracterizaba a los jóvenes se tomó como punto de referencia y trató de imitarse.

La música pop se convirtió en el medio de expresión elegido por los jóvenes. A través de las canciones se transmitieron los valores y las ideas de la época. La música pop es sin duda, para quien quiera conocer los sesenta, uno de los legados más completos y enriquecedores de este periodo histórico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. LA ESPAÑA DE LOS SESENTA: CULTURA, ECONOMÍA Y SOCIEDAD

En este apartado, se procederá a la descripción de los acontecimientos históricos, políticos, económicos, culturales y sociales que se dieron en España durante los años sesenta. Como dijimos al inicio del capítulo, el objetivo de esta descripción es poder dilucidar las circunstancias históricas y socioculturales bajo las que se produjo el nacimiento de la cultura musical de consumo española y entender así la naturaleza de las canciones (traducidas) que conforman el corpus.

El apartado se subdividirá en dos secciones dedicadas puramente a la descripción histórica de este periodo en España. El primer subapartado se centrará en los hechos acontecidos antes de la década de los sesenta, es decir, en la etapa franquista que sucedió a la Guerra Civil y que condicionó la introducción de las ideologías de los sesenta en España. El segundo subapartado está dedicado la década de los sesenta exclusivamente y finaliza con una breve exposición sobre cómo era el panorama musical y juvenil español en aquellos momentos. De esta manera, se intentará ofrecer una visión clara y coherente que abarque todo lo sucedido en España en el periodo histórico que fueron los sesenta.

2.1. España antes de los sesenta

2.1.1. El franquismo

Tras la victoria del general Franco en la Guerra Civil se inició en España una nueva etapa de carácter político, económico y social que, en palabras de Fusi Aizpúrua (2001: 713), «distó de ser, como pudo haber sido la dictadura de Primo de Rivera, un mero paréntesis en la historia de España: supuso una ruptura decisiva en la misma y terminó por crear un nuevo orden económico y social».

Los ideales en los que se basaba el franquismo eran, en lo referente a las cuestiones políticas: Estado fuerte, unidad nacional, ideas de tipo fascista y caudillaje militar. En el aspecto social, imperaban los principios que apelaban al orden social, a la familia como eje central de la sociedad y al catolicismo. Económicamente, el franquismo se caracterizó por ser un régimen autárquico.

A grandes rasgos, las principales características que definieron el franquismo fueron:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Franco organizó y estructuró el nuevo sistema político en torno a su persona. La diversidad y la diversificación política (y, consecuentemente, la libertad de expresión) quedaron prohibidas mediante el establecimiento de una dura represión policial. Como afirma Fusi Aizpúrua (2001:714):

> Partidos y sindicatos políticos fueron prohibidos. Los Estatutos de Autonomía de Cataluña y del País Vasco fueron derogados antes incluso de que acabara la guerra. La huelga fue declarada ilegal. Todas las libertades democráticas fueron suprimidas. La ley de Prensa de 22 de abril de 1938 –en vigor hasta 1966– puso los medios de comunicación bajo control del Estado y estableció una severísima censura.

Además, Franco estableció un régimen de carácter individualista, personal y vitalicio. Así lo demuestra Fusi Aizpúrua *(op.cit.* 716) al argumentar que:

> El propio Franco definió en una ocasión –en 1959– su régimen como un régimen de mando personal. Siempre consideró su jefatura como permanente; habló de su "magistratura" como "vitalicia" ya en unas declaraciones al diario *Arriba* el 27 de febrero de 1955, y repitió la expresión en infinidad de ocasiones. En ningún momento tuvo intención de dar paso a un tipo de régimen distinto del franquismo.

– Otra característica bastante llamativa (y, al mismo tiempo, posibles causa y consecuencia del rechazo internacional que sufrió España durante el franquismo) es el hecho de que Franco apenas saliera de España durante sus años en el poder. Fusi Aizpúrua *(op.cit.,* 715) apunta que sus viajes tuvieron lugar en 1940, cuando visitó a Hitler en Hendaya; 1941, cuando se reunió con Mussolini en Bordighera y con Pétain en Montpellier; y en 1949 y 1950, cuando fue invitado por Oliveira Salazar a Portugal.

– Como se ha podido observar, las visitas que Franco realizó fuera de España constituyen una prueba de las ideas fascistas que el caudillo compartía con los nazis alemanes y fascistas italianos. Por consiguiente, resulta más que entendible el bloqueo general al que España se vio sometida tras la derrota del fascismo en la Segunda Guerra Mundial.

Con respecto a la Segunda Guerra Mundial, el papel que España había desempeñado durante el desarrollo de ésta fue extremadamente ambiguo. Como se acaba de mencionar, las relaciones entre España y los países fascistas eran amistosas. En 1939, España abandonó la Sociedad de Naciones y se adhirió al pacto anti-Komintern que había sido suscrito por Alemania, Italia y Japón en 1936. De esta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manera, España rompía con el esquema que se había trazado durante la Segunda República. No es de extrañar que al estallar la Segunda Guerra Mundial, España estuviera de parte de Italia y Alemania, potencias con las que mantuvo una relación especialmente estrecha desde 1940 hasta 1942.

Sin embargo, España no llegó nunca a tomar parte en la Segunda Guerra Mundial por una serie de factores económicos, estratégicos y diplomáticos. Nada más declararse la guerra, España optó por la neutralidad en el enfrentamiento. El conflicto surgió cuando Alemania invadió en aquel mismo año Europa occidental y obligó a Francia a capitular. Italia les declaró la guerra entonces a Francia y a Gran Bretaña y, a pesar de que se esperaba lo mismo de España, Franco se limitó a declararse no beligerante.

Por otra parte, las potencias aliadas (sobre todo, Gran Bretaña y EE. UU.) se esforzaron para que España no entrara en el conflicto proporcionándole alimentos y petróleo, suministros básicos de los que España carecía en aquel momento. Aun así, España llevó a cabo una acción verdaderamente beligerante cuando creó la División Azul en junio de 1941 y envió a 18.000 soldados que lucharían al lado de Alemania contra la URSS. Esto irritó a los aliados, quienes, a pesar de reducir los suministros a España, siguieron ejerciendo una fuerte presión sobre el país hasta conseguir que sólo se enviara la División Azul y que España desarrollara la estrategia diplomática de la «teoría de las dos guerras», donde se argumentó que España era beligerante contra el comunismo, como lo era desde la Guerra Civil.

El desarrollo del curso de la guerra hizo que España retomara su posición de neutral en 1942 y, a partir de 1944, esa neutralidad se inclinó ligeramente a favor las potencias aliadas. Sin embargo, la cooperación y la amistad con Alemania siempre se mantuvo firme, de ahí que tras el final de la guerra, los aliados desconfiaran de España y la vieran como un foco fascista con posibilidad de reactivarse, por lo que optaron por aislarla internacionalmente.

– El estilo de gobierno de Franco se dividía entre la pompa protocolaria que caracteriza a las casas reales (apreciable en la concesión de títulos nobiliarios o en la asistencia a la celebración de algunas festividades religiosas bajo palio, por ejemplo) y el populismo de masas, ya que sólo hay que recordar las concentraciones multitudinarias que se repitieron a lo largo de los años en la madrileña Plaza de Oriente con motivo de homenajear a Franco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– En lo que respecta a la estructura económica en la que Franco se basó, la autarquía fue, por razones ideológicas y circunstancias relativas a las relaciones internacionales de España, la única alternativa. De este modo, se incentivó mucho el sector público, se estatalizaron numerosos sectores, como el de las comunicaciones telefónicas, la red ferroviaria o el transporte aéreo; se impulsaron las obras públicas (recuérdese la construcción de embalses), se controlaron salarios y precios de consumo, etc.

2.1.2. Fundamentos culturales del franquismo

El régimen de Franco se caracterizó por ser, en palabras de Abellán (1971), un extenso «páramo cultural». A este respecto, la dictadura de Franco se caracterizó por el control estatal y la censura, los cuales se aplicaron a la literatura, prensa, radio, cine, teatro y música.

En lo que respecta a la prensa, se cerraron todos aquellos diarios en los que se intuyeran ideales republicanos. El régimen controlaba casi cuarenta diarios, la denominada prensa del Movimiento, y disponía de dos agencias de noticias (EFE y Pyresa). Algo parecido sucedía con la radio, donde destacan Radio Nacional y la cadena del Movimiento, como propiedad del Estado.

En el cine se proyectaba, antes de cada película, el famoso NO-DO (Noticiarios y Documentales), un noticiario de carácter informativo y propagandístico. La censura desempeñó un rol especialmente importante en este ámbito cultural y esto se hace patente en el doblaje de todas las películas extranjeras y la temática imperante en las películas de tipo nacional, como sucedía por otra parte en Italia y la política cinematográfica llevada a cabo por Mussolini.

En el arte y la literatura, los temas recurrentes eran, por una parte, la exaltación de la Guerra Civil y sus vencedores, y por otra, la idea de heredar y recuperar el pasado histórico imperial español (Siglo de Oro, la arquitectura de El Escorial, los imagineros castellanos, etc.), huyendo por tanto de cualquier forma de expresión vanguardista. Se recuperó la figura de los Reyes Católicos, como símbolo de unidad nacional (recuérdese la incorporación del yugo y las flechas de los Reyes Católicos a la iconografía oficial), y se ensalzaron el descubrimiento de América, Carlos V y Felipe II.

La cultura católica adquirió una gran importancia en la sociedad franquista. Prueba de ello es el papel fundamental que desempeñó la Iglesia en la educación, con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una fuerte presencia en los colegios y universidades; o en las numerosas edificaciones de iglesias durante los años de la dictadura. Tampoco se debe olvidar el poder y la influencia que ejerció el Opus Dei en la España de la época.

En música, Fusi Aispúrua (2001: 733), tras haber mencionado la preferencia por la música clásica y el rechazo a cualquier estilo contemporáneo, hace referencia a los tipos de música ligera (de entre los que destaca la canción italiana) que se escuchaban durante el franquismo y los relaciona con la cultura de la evasión de la que se hablaba antes:

> La canción ligera, popularizada por la radio –canciones andaluzas, zarzuelas, boleros (que tuvieron en Antonio Machín a su gran intérprete), canción mexicana (con la gran figura de Jorge Negrete), melodía románticas españolas, francesas e italianas– fue así el vehículo de la sentimentalidad de la sociedad española de la posguerra, de una España del subdesarrollo y la miseria (satirizada sin acritud por el humorista Gila en sus insólitos e hilarantes monólogos radiofónicos, verdadera crónica negra de la época) que hallaba en aquellas formas de entretenimiento un ocio ameno que le compensaba de las dificultades de la vida cotidiana.

2.2. España durante la década de los sesenta

La década de los sesenta supuso una evolución en el aspecto económico, político, cultural y social para España, que no permaneció ajena a los acontecimientos ideológicos que estaban sucediendo en el resto del mundo y que se han explicado en apartados anteriores. Ben Amí (1980: 166) define a esta década como la «época de la *gran prosperidad*» y Fusi Aizpúrua (2001: 743) afirma que «España cambió en la década de 1960». En las páginas que siguen, se analizarán los motivos que dieron lugar a este enorme cambio, los cuales, siendo en un inicio puramente económicos, fueron desarrollándose hasta adquirir un carácter político, social y cultural.

2.2.1. Economía

El Plan de Estabilización se presentó como la causa principal del cambio de mentalidad económico que se vivió en España durante la década de los sesenta *(vid.* Alsina Oliva, 1987). El objetivo primordial del Plan de Estabilización era, según Fusi Aizpúrua (2001: 744) «sanear, liberalizar y racionalizar la economía española». Para ello, el Plan se fijó dos metas: rescatar la peseta y parar la inflación que había comenzado a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

crecer a un ritmo vertiginoso con la crisis de 1956-59. Para ello, se bloqueó el gasto público y se liberalizó el mercado para favorecer la inversión de capital extranjero, que aumentó considerablemente durante la década de los sesenta. Además de la inversión de capital extranjero, el turismo fue otro de los elementos determinantes para el crecimiento de la economía española. No hay que olvidar que el mundo vivía una época de gran bonanza económica, por lo que el turismo se convirtió en el principal causante de los ingresos económicos para España. Durante la década de los sesenta, el número de turistas no hizo más que aumentar (a mitad de los sesenta, se había duplicado).

No obstante, la instauración del Plan de Estabilización conllevó una serie de aspectos negativos que se produjeron a corto plazo. Estos fueron el aumento del desempleo y la consecuente oleada de emigración fuera de España (y también dentro de ella, pues no se deben olvidar los miles de trabajadores que se fueron desde Andalucía y Extremadura a Cataluña, por ejemplo).

El éxito que supuso el Plan de Estabilización hizo que, a mitad de la década de los sesenta, se instaurara el Plan de Desarrollo. Sin embargo, a pesar de que el crecimiento económico e industrial resultó evidente, el Plan de Desarrollo trajo consigo numerosos inconvenientes. En primer lugar, el crecimiento, aunque se produjo realmente, ocurrió de una manera muy irregular.

En segundo lugar, a pesar de que España había dejado de ser un país principalmente agrícola y, aunque la agricultura había vivido bastantes mejoras, este sector se vio totalmente estancado. Otro de los efectos negativos del Plan de Desarrollo fue la intensificación del desequilibrio regional. La distribución de la riqueza venía siendo en España arbitraria e injusta. Los desequilibrios regionales fueron, además, la causa de la emigración masiva hacia las zonas prósperas del país y el extranjero. En la década de los sesenta, casi cuatro millones de españoles emigraron de sus lugares de origen.

La década del desarrollo en España conllevó una serie de factores positivos que provocaron el crecimiento económico, industrial y social (no se debe olvidar que, por primera vez desde la Guerra Civil, mejoraron las condiciones y el nivel de vida de muchos españoles), pero también una serie de factores negativos que pusieron en entredicho los principios y bases del régimen de Franco.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En definitiva, aunque el Plan de Estabilización y el Plan de Desarrollo fueron los responsables del mayor crecimiento económico que España había vivido desde la Guerra Civil y, consecuentemente, de la mejora del nivel de vida de los españoles a grandes rasgos, también fueron los causantes de una serie de problemas que crearían insatisfacción hacia el régimen de Franco, como el estancamiento agrícola, la mala distribución de la riqueza dentro del país, el éxodo rural o la diferencia entre clases sociales.

2.2.2. Política

En los años sesenta, la conflictividad laboral, estudiantil, regional y eclesiástica adquirió una mayor consistencia y se convirtió en algo constante hasta el final de la dictadura de Franco.

En el ámbito estudiantil e intelectual, las denuncias en contra de la falta de derechos y libertades dieron comienzo a mediados de la década. Hubo numerosas revueltas y manifestaciones en las universidades y en numerosas ocasiones los estudiantes se vieron apoyados por los profesores.

En el aspecto laboral, las huelgas y los sindicatos fueron muy numerosas a lo largo de la década; de hecho, hacia 1970, se habían convocado casi 1.600 huelgas. Además, la conflictividad de los años sesenta alteró la historia de los sindicatos españoles. UGT y CNT, los dos sindicatos por excelencia, se desvanecieron en el exilio y apareció un nuevo sindicato: CC. OO.

Los problemas regionales también siguieron en aumento. En Cataluña, donde la identidad catalana se había reforzado como consecuencia de la opresión que el sistema franquista había venido ejerciendo durante los años de dictadura, escritores, artistas, políticos, etc. alzaron protestas en contra de Franco. El fenómeno se extendió a otras comunidades como Galicia, Baleares o Andalucía, entre otras. Sin embargo, fue en el País Vasco donde el movimiento regionalista tuvo más repercusión. A este respecto, cabe destacar la aparición de ETA, que llevó a cabo cuantiosos secuestros y asesinatos (recordemos el de Carrero Blanco) durante sus primeros años.

Por último, la Iglesia también desempeñó un papel muy importante en el descrédito del régimen franquista debido a que en ella se produjo un cambio de valores e ideales, los cuales se encontraban más cercanos al pueblo entendido como tal y no a las clases gobernantes. Los regionalismos fueron una de las razones de la distanciación

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre Iglesia y franquismo, ya que muchos curas vascos y catalanes se unieron a las protestas por los derechos de sus pueblos. Por otra parte, la Iglesia también se mostró a favor de los derechos de los trabajadores y de los más desfavorecidos socialmente.

En definitiva, y siguiendo las declaraciones de Fusi Aizpúrua (2001: 772), la alta conflictividad en la España de los sesenta fue la prueba de «la creciente contradicción de una sociedad progresivamente urbana y moderna, y un régimen autoritario y no democrático».

2.2.3. Sociedad

Los hechos acontecidos en los marcos político y económico durante la década de los sesenta influyeron notablemente en la sociedad española de aquella época. Los avances económicos hicieron que los españoles cambiaran su concepción de la vida y la orientaran al consumismo y a las comodidades que ofrecían los nuevos avances tecnológicos. Al igual que estaba sucediendo en el resto del mundo, la sociedad española se volvió más flexibe y consentidora.

Los valores sobre los que hasta entonces se había asentado la sociedad española cambiaron en los sesenta y se asemejaron a los valores introducidos por las nuevas ideologías imperantes en los sesenta. Las ideas clásicas sobre la familia, la educación, el papel de la mujer en la sociedad (que se incorporó al mercado laboral hasta el punto de que en 1970 había 23 millones de trabajadoras) o las relaciones sexuales (la tolerancia con respecto a las relaciones prematrimoniales y el consumo de píldoras anticonceptivas fueron, como estaba sucediendo en el resto de países y ya hemos visto, algunas de las pruebas que hacían evidente la liberalización sexual de la época) se transformaron de manera radical durante aquel periodo. Sin embargo, también hay que decir que, en España, muchos de los valores sociales tradicionales persistieron a estos cambios, sobre todo, aquellos valores relacionados con la moralidad pública.

La modernización de la sociedad conllevó la aparición de nuevas clases sociales. La clase alta dejó de estar compuesta únicamente por los miembros de la alta aristocracia y a ella se incorporó la élite banquera y los grandes empresarios, los cuales se habían enriquecido enormemente gracias a la liberalización del mercado. También cabe mencionar la aparición de una clase social media alta, dedicada al sector del servicio y a profesiones liberales, que fue la que se benefició (de verdad) del desarrollo económico y social que estaba viviendo España.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Citando nuevamente a Fusi Aizpúrua (2001: 765) podemos decir que los valores clásicos de la sociedad española habían sido sustituidos por «los valores y la cultura de la secularización y la modernidad: consumo, ocio, placer, laicismo, bienestar material, tolerancia sexual, lujo, libertad».

2.2.4. Cultura

La secularización y la liberalización de los años sesenta fueron el motivo para el fracaso de la cultura que había introducido la Falange en los años cuarenta. El desarrollo económico, político y social del país afectó, como era predecible, a la cultura, que se volvió más liberal y, con el paso del tiempo, se transformó en un símbolo de transmisión de nuevas ideas.

La cultura y el pensamiento liberal fueron abriéndose camino en la España de los sesenta gracias a escritores, filósofos, historiadores, profesores universitarios, artistas, cineastas, etc. Algunas de las personalidades más influyentes fueron:

– En el mundo de la literatura destacaron escritores como Cela, Laforet, Delibes, Buero Vallejo, Cunqueiro y poetas como Celaya u Otero que iniciaron la búsqueda de nuevas formas de expresión que mejoraron y ampliaron la oferta cultural español de la época. Otros escritores, como Sánchez Ferlosio o Martín Gaite crearon la novela «objetiva» y sus sucesores, la llamada «generación realista de posguerra», con escritores como Goytisolo, Martín Santos, Marsé, etc. destacaron por su literatura de carácter social, en la que se trataban temas como las condiciones de vida de la clase obrera y los barrios marginales.

– En el mundo del cine destacaron directores como Bardem o García Berlanga, responsables de la introducción del neorrealismo italiano en España, así como Saura o Martín Patino, representantes del «nuevo cine español», que dio comienzo en 1965.

– El mundo del arte se caracterizó por el informalismo y la abstracción como formas de expresión. Destacaron los escultores Oteiza y Chillida, el grupo madrileño de El Paso (Saura, Millares, etc.), la «Escuela de Cuenca» (Zóbel, Torner, etc.) y otros artistas como Martín Chirino, Sempere, Palazuelo, etc.

– En el mundo de la filosofía, se reinstauró el pensamiento orteguiano gracias a personalidades como Marías, Zubiri, Laín, Caro Barja, etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– En música se introdujeron, gracias a Halffter, Bernaola, García Abril, etc., nuevas formas de vanguardia. Por otra parte, la música popular como fenómeno juvenil de masas sería otro de los rasgos destacables.

2.2.5. Los jóvenes y la música de consumo en la España de los sesenta

Como se dijo anteriormente, los cambios más drásticos que sufrió la sociedad española en los años sesenta fueron los experimentados en los asuntos familiares y religiosos. En ambos ámbitos, los jóvenes desempeñaron un papel muy especial y se convirtieron, al igual que el resto de jóvenes del mundo, en los protagonistas de estas transformaciones.

En el ámbito religioso, tan importante en la España franquista, se produjo una desafección casi total por parte de los jóvenes, que dejaron de creer en los valores de la cultura católica, como el matrimonio, la educación religiosa, la procreación o la castidad.

Probablemente la causante de este desapego religioso fuera la propia familia, que se volvió más permisiva y menos disciplinada con sus hijos. Esto, junto con la secularización de la reforma educativa, dio lugar a una contracultura de la juventud española, la cual se parecía mucho a la juventud europea, hecho que se reflejaba en los modos de vestir (vaqueros, pelo largo) y en los gustos musicales (como el rock and roll o la «beatlemanía») y culturales o pseudoculturales. Además, las jóvenes españolas dieron grandes pasos en lo referente al papel femenino en la sociedad, puesto que empezaron a abandonar las viejas creencias sobre la virginidad, maternidad o la fidelidad conyugal.

Los jóvenes españoles fueron los principales responsables del acercamiento a Europa desde un punto de vista social y cultural. Su importancia en los años sesenta es innegable, debido a que fueron los creadores y trasmisores de ideas nuevas y rompedoras con la cultura occidental tradicional. En España, uno de los nombres que recibió esta generación fue el de la *generación ye yé*. Los jóvenes españoles de los sesenta fueron, según Gámez (2011), los responsables de que España sufriera una revolución, no sólo a nivel «estético», como afirma el autor, si no a niveles que afectaron los modos de vida y las costumbres sociales.

La música de consumo fue sin duda el vehículo que transportó esas nuevas ideas comunes y, al mismo tiempo, se convirtió en el símbolo que los jóvenes emplearon para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ser representados como ente social. Según Beltrán Villalba *et al.* (1982: 163), la música fue «una de las características definitorias de la juventud de todo el mundo en los años sesenta». Como ya vimos en el apartado anterior, nunca antes una generación de jóvenes había alcanzado tanto poder social. Los jóvenes de los sesenta eran quienes determinaban qué valores debían implantarse en la nueva sociedad y cuáles quedaban en el olvido. Los mensajes y las denuncias sociales de jóvenes artistas como los Beatles se difundían rápidamente a través de sus canciones (gran parte de ellas traducidas) y unían a los jóvenes de todo el mundo.

Sin embargo, a pesar de la importancia que tuvo la música de consumo para la juventud española de los sesenta, no existe mucha bibliografía sobre este fenómeno. Así lo afirma Segrelles Cuevas (2012: 5-6):

> Por lo general, aunque ya cada vez menos, la música popular ha sido ignorada en las diversas monografías de historia de la música española. Debido a que estamos frente a una música que ha tardado en ser aceptada por la academia, se han demorado en surgir bibliografías, discografías e información de referencia que nos permita contar con datos completos y fidedignos la música popular de la segunda mitad del siglo XX. Este hecho ha cambiado en las últimas décadas, momento en que han surgido monografías que tienen como tema central la música popular en España durante el franquismo [...].

La autora destaca, entre otras, las obras de Ordovás (1987) *Historia de la música pop española*, donde se se habla de la introducción del rock and roll en España por parte del Dúo Dinámico; Álex Oró (2001), autor de *La legión extranjera: Foráneos en la España musical de los sesenta*, donde hay un capítulo dedicado a Los Bravos; o el libro de Domínguez (2002), *Bienvenido Mr. Rock*, donde se repasa la historia del rock and roll en España desde 1957 a 1975.

La historia de la música de consumo en la España de los sesenta comienza, según Segrelles Cuevas, con la llegada del rock and roll a través de los primeros discos de Elvis Presley a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. La moda del rock and roll, el twist y otros estilos musicales «bailables» estuvo representada en España por el Dúo Dinámico, que cantaban en español algunas de las canciones rock estadounidenses más famosas del momento y, al mismo tiempo, también interpretaban nuevos temas roqueros españoles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al igual que sucedía en países como los Estados Unidos, Francia o Gran Bretaña, en España la nueva música de consumo se dio a conocer gracias a la llegada del tocadiscos y los discos de 45 revoluciones por minuto, los programas de radio y los festivales y conciertos de música moderna, como las conocidas Matinales del Price[78], celebradas en Madrid entre 1962 y 1964.

Tras el rock and roll llegó a España el movimiento beat *(cf.* Alonso, 2005), impulsado, sobre todo, por la fama que alcanzaron los Beatles, que ocupaban todas las listas de éxitos. El fenómeno «Beatles» dio lugar a la aparición de los primeros grupos musicales españoles, de entre los que destacaron Los Brincos, que emulaban a los Fab Four, pues eran cuatro y tocaban los mismos instrumentos. Otros conjuntos musicales fueron Los Mustangs, Los Sirex (ambos presentes en el corpus) y, finalmente, los Bravos. De acuedo con Segrelles Cuevas (2012: 27): «cantando en inglés, Los Bravos se convertirían el primer grupo español en entrar en las listas anglosajonas con el tema *Black is black*, y además, fueron los únicos que consiguieron emular a Los Beatles en las pantallas españolas con películas como *Los chicos con las chicas* o *Dame un poco de amor*».

Las discográficas también desempeñaron un rol fundamental en la expansión del beat español. En España, las discográficas más famosas eran Zafiro, Hispavox, Columbia y Sonoplay (Madrid) y EMI y Vergara (Barcelona). Éstas fueron las «encargadas de capitalizar buena parte de la explosión del pop español de los sesenta» (Segrelles Cuevas, 2012: 26).

Sin embargo, a pesar de la fuerte influencia que ejercieron los nuevos estilos musicales de origen anglosajón, cabe destacar que España estuvo dominada durante prácticamente toda la década de los sesenta por la música de consumo que llegaba desde Francia e Italia, que se caracterizaba por estar interpretada por cantantes solistas y se componía de canciones melódicas. El Festival de Sanremo, en el que nos detendremos en el análisis del corpus, era uno de los festivales con más peso musical y comercial de la época. Así lo señala Segrelles Cuevas *(op.cit.,* 20): «El Festival de San

[78] «Los "Festivales de Música Moderna", más conocidos como las matinales del Price, fueron una serie de conciertos celebrados los domingos por la mañana en el Circo Price entre los años 1962 y 1964. El responsable de la programación era José Nieto, que había sido el batería de Los Pekenikes, y presentaba y animaba los conciertos su hermano Miguel Ángel Nieto.» (Segrelles Cuevas, 2012: 31)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Remo[79] se encontraba en pleno auge y constituía toda una institución en el mundo de la música popular. Cantar en San Remo equivalía a vender automáticamente millones de discos en toda Europa». La autora hace en su trabajo varias menciones a la constante presencia de la música de consumo italiana en España, a la que contrapone con la música de consumo anglosajona mediante afirmaciones como las siguientes: «Por otro lado, la canción italiana seguía teniendo éxito en España, con cantantes que copaban portadas como Mina o Rita Pavone» (Segrelles Cuevas, *op.cit.,* 25) o «[...] España era una nación influenciada por Italia y Francia en la música moderna. Los intérpretes que destacaban eran en gran parte solistas, y todavía no existía ningún grupo al que pudiera considerarse como tal» (Segrelles Cuevas, *op.cit.,* 26).

Además de la música, los jóvenes españoles también consumían otros productos culturales, la mayoría de ellos relacionados con temas musicales. Éste es el caso de las revistas juveniles *(vid.* Gutiérrez Espada, 1976). Las más conocidas en la España de los sesenta eran, nuevamente, según Segrelles Cuevas *(op.cit.,* 29) *Discóbolo, Fonorama, Fans, Tele-Guía, Rompeolas, El Gran Musical* y la ya mencionada *Mundo Joven* «que supuso el punto culminante de las revistas juveniles musicales y que entre 1968 y 1974 tendría un papel hegemónico como medio de comunicación».

Sin embargo, el poder que se atribuyó a los jóvenes no fue un poder del todo real, ya que en la mayoría de las ocasiones, los jóvenes músicos no eran más que una imagen, un producto que se vendía al mercado. Cabe considerar las reflexiones de Fresán (2006: 140) a este respecto:

> Se supone que nosotros somos los escogidos para cambiar el mundo tal como se lo ha conocido hasta ahora…Mentira. [...] El establishment nos tentó con la manzana del ser diferentes y la mordimos sin preocuparnos por los gusanos que anidaban en su corazón. Así nos vestimos de colores, cantamos nuevas canciones, destilamos el jugo de los paraísos artificiales, creamos nuestro propio universo a costa de salirnos del universo establecido. Justo lo que querían nuestros mayores. Esos que fingen preocupación y escándalo cuando hablan de nuestros hábitos anarquistas y de nuestro consumo de drogas y de la longitud de nuestros cabellos cuando, en verdad, están más felices de que así sea: los cerebros confundidos son cerebros que no molestan. Qué paradoja: nuestra juventud inactiva no ha hecho más que

[79] En el capítulo V se hará mención a otros festivales de la canción, como el Festival de Benidorn o el Festival de la Canción Mediterránea, ambos de gran popularidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prolongar la de ellos. Su juventud activa y gobernante. Nos hicimos a un lado, pensando que nos estábamos rebelando.

2.3. Conclusiones

A lo largo de estas páginas se han podido ver cuáles fueron los factores más característicos de la España de la década de los sesenta. No cabe duda de que los sesenta en España son sinónimo de transformación, progreso, modernización. Los avances económicos e industriales conllevaron mejoras sociales y cambios en la educación y en el nivel cultural de nuestro país. Se podría decir que el proceso de liberalización económica también se extendió al ámbito social, cultural y político.

La liberalización social y cultural en España se palpó, sobre todo, en la «descatolización» de la sociedad (la secularización de la educación, la pérdida de las prácticas religiosas, la crisis de la Iglesia, etc.), la liberación sexual, la tranformación de la familia y en la demanda por parte de los ciudadanos de mejores calidades de vida (comenzaron las huelgas y las protestas estudiantiles en busca de más derechos y libertades). Al igual que había sucedido en el resto de países, la juventud española, con la música de consumo como emblema, se convirtió en un factor social y cultural determinante en la implantación de las nuevas ideologías y estilos de vida, así como en el símbolo de la década.

En lo que respecta a la música de consumo en la España de los sesenta, cabe destacar que la juventud del país se vio influida, al igual que había sucedido con los jóvenes del resto del mundo, por los nuevos estilos musicales que emergieron en esta década. Los artistas estadounidenses y británicos fueron muy importantes para el desarrollo de la música de consumo española, que además experimentó un notable crecimiento comercial y económico gracias a la llegada de los tocadiscos, los programas radiofónicos, las revistas juveniles y los festivales de la canción. A pesar de la influencia de la música pop anglosajona, los estilos musicales franceses y, sobre todo, italianos, siguieron ocupando un puesto esencial en el panorama musical de la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

V. ANÁLISIS DEL CORPUS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

El corpus que presentamos está formado por 18 canciones italianas de los años sesenta extraídas del libro de Salaverri *Sólo éxitos. 1959-2002. Año a año* (2005). En los párrafos que siguen, procederemos a justificar el porqué de la elección de dichas canciones para crear el corpus de trabajo.

El hecho de que el objetivo de esta tesis fuera investigar sobre la traducción de productos musicales y, en concreto, sobre la traducción de canciones de consumo, planteaba un primer problema, relacionado con el corpus de trabajo. De todas las canciones de consumo italianas que se han traducido al español a lo largo de los años, ¿cuáles debíamos elegir para nuestro análisis? La respuesta más adecuada a esta pregunta era la siguiente: aquellas canciones que hubieran tenido el mayor impacto desde un punto de vista social, cultural, económico e histórico. Sin embargo, ¿cómo era posible saber cuáles habían sido esas canciones? Recurrir a las listas de éxitos era la única solución viable para responder a esta pregunta.

Durante el mes de julio de 2009, tras una ardua (e infructuosa) búsqueda de listas de éxitos de los años sesenta en España, asumimos que lo más útil era contactar con cadenas de radio que nos orientaran en nuestra investigación y nos dieran información sobre los archivos en los que se pudieran encontrar los listados de éxitos. Decidimos escribir al Grupo PRISA, al que pertenecen los *40 Principales,* quienes, lamentándolo mucho, nos dijeron que el acceso a estos archivos no era posible y que sólo eran de uso privado. Posteriormente, nos pusimos en contacto con Juan de Pablos, director y presentador del programa *Flor de Pasión*, de RNE-Radio 3. Después de exponer nuestra situación, nos contestaron y nos recomendaron el libro de Salaverri. Agradecemos enormemente la colaboración que de Pablos nos ha prestado.

A pesar de que las listas de éxitos de ventas y los listados de los discos y canciones más populares suelen ser propensos a la manipulación por parte de las casas discográficas y otros agentes de la industria musical, las listas ofrecidas por Salaverri y sus colaboradores se nos presentaron como las más completas, documentadas y objetivas.

Este volumen, tal y como indica su título, es una recopilación de todas las canciones que formaron parte de las listas de popularidad y las listas de ventas en España desde 1959 hasta 2002. La obra ofrece, gracias al inmenso trabajo de documentación llevado a cabo por el autor y su equipo y al desarrollo de un programa

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

informático que ha almacenado y procesado todos los datos disponibles, «la información máxima año a año, de tal manera que cada capítulo dedicado a un año en concreto, contenga la máxima información sobre ese período de doce meses» (Salaverri, 2005: 37).

Cada capítulo, que corresponde a un año, como se caba de señalar, se compone, en primer lugar, de una pequeña reseña que sitúa al lector en el contexto histórico y social en el que aparecieron los éxitos recogidos. Además de este breve recordatorio histórico, los capítulos cuentan con unas listas que informan sobre cuáles fueron los discos e intérpretes más vendidos de aquel año. Por último, aparecen, estructuradas a través de tablas, las listas de éxitos. En dichas tablas se pueden comprobar todos los temas que entraron en las listas del correspondiente año, incluyendo los siguientes datos:

– posición más alta obtenida por ese título en ese año

– fecha de la posición más alta de cada título

– título o títulos de cada soporte clasificado (en las tres primeras posiciones se incluyen los autores de cada título en los singles, EP'S, Maxi-singles y CD-singles)

– intérprete

– compañías discográficas (original y española)

– número de semanas en el número uno (esto sólo aparece en los títulos que lograron el nº 1)

– número de semanas en la lista de ese año

De este modo, consultando las listas del libro de Salaverri, se podía hacer una selección de las canciones italianas (traducidas al español) más populares.

Consideramos conveniente explicar con más detalles la razón principal por la que el libro de Salaverri constituye un punto de referencia y de partida para confeccionar el corpus: el libro proporciona información detallada y veraz sobre la ordenación (y justificación) de las canciones que fueron éxitos en España desde 1959 hasta 2002. Consciente de la falta de fiabilidad de muchos listados de éxitos, tal y como acabamos de comentar con anterioridad, Salaverri ha querido basarse, según sus propias palabras (2005: 30):

> [...] en las pocas listas de ventas que han existido en España y que obtenían su información consultando a los comercios del ramo. No existe mejor encuesta para saber qué música ha gustado a los españoles que el resultado de llevarse la mano a la cartera y gastarse el dinero en un disco concreto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gracias a este exhaustivo trabajo, Salaverri y sus colaboradores han conseguido «un libro que refleja al pie de la letra, lo que las listas de ventas españolas publicaron en su momento» (Salaverri, 2005: 27). Cabe destacar que el libro *Sólo éxitos. 1959-2002. Año a año* es sólo el primero de varios que Salaverri editará con la FUNDACIÓN AUTOR y la colaboración de PROMUSICAE (ex AFYVE) y la AIE (Asociación de Intérpretes y Ejecutantes). Tal y como afirma Toro en la introducción (2005: 17), «todos ellos constituirán una referencia imprescindible, de primera mano y en primera línea, para conocer lo que fuimos musicalmente». Consiguientemente, podemos afirmar que contamos con un corpus de canciones que sin duda fueron un éxito (objetivo e indiscutible) en España entre 1959 y 2002.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. LA DÉCADA DE LOS SESENTA

El siguiente paso importante para la elaboración del corpus era delimitarlo a un periodo histórico específico, debido a que de este modo, y dado el planteamiento descriptivo de esta tesis doctoral, entenderíamos mejor la naturaleza de los textos y sus traducciones, ya que podríamos situarlos en el contexto histórico, social y cultural en el que surgieron (Toury, 1995). El período histórico que hemos escogido ha sido la década de los sesenta. Los motivos que nos han conducido a elegir dicha década están relacionados tanto con la creación y la llegada de las primeras listas de éxitos a España como con el nacimiento de la música de consumo (entendida como se entiende hoy día).

Hasta el comienzo de los sesenta, según Salaverri (2005: 29), las listas existentes eran las de los «discos dedicados» que publicaba la *Revista Ondas* y cuya función era de carácter orientativo, ya que trataban de dar una idea general sobre los gustos musicales de los españoles en los años cincuenta. Fue en 1959 (he aquí la razón por la que el libro de Salaverri comienza en este año) cuando el chileno Raúl Matas llegó desde Nueva York a Radio Madrid (Cadena Ser) con su *Discomanía* y creó la primera lista de éxitos, que se apoyaba en las votaciones de los oyentes y, a modo de corroboración y siguiendo el sistema norteamericano, en los discos que más se vendían en las tiendas. A partir de entonces, el número de listas de éxitos se incrementó, sobre todo en Madrid, Barcelona y Valencia. Sin embargo, muchas de ellas solían reflejar el criterio del director de la revista o del programa que las publicaba, por lo que la objetividad en estos casos era bastante dudosa.

En segundo lugar, y como ya hemos mencionado, hemos decidido que las canciones de nuestro corpus se enmarquen en la década de los sesenta debido a la importancia que tuvo esta etapa histórica para la música de consumo y viceversa. En el prólogo al libro de Salaverri, Eduardo Bautista (2005: 11) afirma (sobre la relación existente entre la década de los sesenta y la música de consumo) que «si el mundo está a punto de entrar en su década prodigiosa, la música popular va a conocer su decenio de oro».

Como ya apuntamos en el capítulo IV, las principales razones de este fenómeno social, cultural, histórico y musical fueron demográficas, económicas, tecnológicas y socioculturales. En primer lugar, la población mundial se incrementó notablemente en esta época, debido a que se vivió un periodo de bonanza económica tras las dos guerras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mundiales. Esto desembocó a su vez, entre otras cosas, en un gran avance tecnológico (recordemos la fabricación masiva de tocadiscos, así como de los soportes necesarios para alimentarlos). En consecuencia, el mundo se encontró, en palabras de Dachs (1969: 11) con:

> [...] more young people with more money than ever, in most countries, supporting the multibillion dollar pop music apparatus through the purchase of records, cassettes, radios, phonographs, guitars, and tickets to pop festivals and concerts.

Esto provocó, según Vázquez Montalbán (1972: 17), una *cosificación* de la canción que motivó una nueva memorización y un consumo imparable de canciones:

> [...] Sin duda, la *cosificación* de la canción, su conversión en objeto de mercancía al alcance del poder adquisitivo de las masas, es decir, la aparición del microsurco, la comercialización del tocadiscos y la creación de la necesidad artificial de poseer y renovar el stock de canciones-objeto. Estos factores empiezan a darse a comienzos de los años cincuenta y alcanzan el nivel orgásmico en la segunda parte de los años sesenta.

Por otra parte, no sólo la realidad socioeconómica influyó en el desarrollo de la música popular, sino que la música popular influyó a su vez, y como consecuencia de lo que acabamos de explicar, en la realidad socioeconómica. La música de consumo adquirió en este periodo tanta importancia que sirvió de inspiración en diferentes esferas sociales, desde la moda a la política.

En el ámbito de la traducción, cabe mencionar que una característica de este periodo es la dificultad que existía para encontrar las letras de las canciones; de hecho, uno de los primeros álbumes en traerlas incorporadas fue *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de *The Beatles* (Apple: 1967). Se puede interpretar, por tanto, que una manera de entender la letra de una canción era a través de sus traducciones, aunque esto, en realidad, no sea del todo cierto, pues era habitual para los oyentes de la época reproducir las canciones que estaban escritas en otro idioma sin conocer su significado, lo que Bartezzaghi (2011: 171) llama el *vacci var*. Según las palabras del propio Bautista (2005: 12), en el prólogo que realiza al libro de Salaverri, «tarareábamos aquellas letras en inglés, francés o italiano, sin la menor idea de lo que significaban».

Por otra parte, tal y como dice Bertoncelli (2003: 31) en el coloquio organizado por el Club Tenco, en las traducciones de las canciones de los sesenta «c'era estrema libertà e di conseguenza gli anni Sessanta sono pieni di queste traduzioni traditrici,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

assolutamente maliziose o assolutamente fantasiose»[80]. También Bertoncelli afirma que «tradurre è un mestiere difficile. Nelle canzoni, però, ogni tanto, puoi inventare qualcosa»[81]. Más adelante, comprobaremos si en el caso de las traducciones al español esto era así.

A pesar de estas características especiales que presentaban las traducciones de las canciones, no cabe duda de que este tipo de traducción alcanzó su mayor auge en los sesenta, momento en el que la industria discográfica y las culturas pop y rock se desarrollaban con éxito y a gran velocidad. Se trató de una época en la que, siguiendo la idea de Vecchioni (2003: 28), todo se copiaba y se imitaba, pues era necesario reproducir esas canciones y hacer que se escucharan.

En definitiva, consideramos que el hecho de que nuestro corpus esté enmarcado en un periodo histórico tan representativo (sociocultural y musicalmente hablando) es un valor añadido a nuestra investigación, pues la enriquece y además ejemplifica, de manera más clara, los objetivos que persiguen los Estudios Descriptivos.

[80] «había una libertad extrema y, como consecuencia, los años sesenta están llenos de estas traducciones traidoras, absolutamente maliciosas o absolutamente fantasiosas».

[81] «traducir es un oficio difícil. Sin embargo, en las canciones, de vez en cuando, puedes inventarte algo».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. LAS CANCIONES SELECCIONADAS

Lo primero que llamó nuestra atención mientras examinábamos las listas de éxitos correspondientes a la década de los sesenta[82] (desde 1959 hasta 1969, ambos incluidos) fue el elevado número de canciones de origen italiano que se podían encontrar a simple vista, ya estuvieran éstas interpretadas en italiano o en español. Una vez más, nos vimos obligados a seguir delimitando las canciones de nuestro corpus.

Tras estudiar más detenidamente los listados, observamos que se daba el caso, con bastante frecuencia, en el que tanto la canción original italiana (esto es, cantada en italiano) como su traducción (cantada en español) se encontraban en las listas de un mismo año. Algunas veces, dichas canciones eran interpretadas por diferentes artistas, tanto italianos como españoles. Decidimos entonces que las canciones que conformarían nuestro corpus serían esas, es decir, las canciones que fueron éxitos en España, en un mismo año, tanto en italiano como en español y que además fueron interpretadas tanto por artistas italianos como por artistas españoles.

Por consiguiente, en el corpus no hemos incluido ni los temas que, cada año, rondaban la lista[83], ni tampoco aquellas canciones que sólo fueron éxitos, según la lista, en español, como es el caso, por ejemplo, de un tema de Rita Pavone titulado *Él* (*Lui*). Otras canciones italianas de gran éxito que sólo aparecen en la lista interpretadas en español son: *No tengo edad (Non ho l'età,* interpretada por Gigliola Cinquetti)*, El baile del mattone (Il ballo del mattone,* interpretada por Rita Pavone)*, Qué me importa del mundo (Che m'importa del mondo*, interpretada por Rita Pavone)*, He sabido que te amaba (Ho capito che ti amo,* interpretada por Luigi Tenco) u *Hoy de rodillas (In ginocchio da te*, interpretada por Gianni Morandi).

Por supuesto, tampoco han sido incluidas las canciones que sólo se interpretaron en italiano. Es el caso de *Sapore di sale*, interpretada por Gino Paoli, que sólo fue éxito

[82] Con respecto a la década de los sesenta, se ha podido comprobar que las revistas y tiendas de discos consultadas eran, principalmente, *Revista Ondas*, *Discomanía*, *Revista Discomanía*, *Discos Algueró* de Madrid, *Alfa Yébenes* de Madrid, *Discos Manhattan* de Barcelona, *Revista Discóbolo*, *El Corte Inglés* (que comenzó a vender discos en 1962 en Barcelona), *Revista Tele Guía*, *Revista Lecturas* y *Mundo Joven.*

[83] Al final de cada capítulo (año), se incluye una lista de temas que, aunque no formaron parte de las listas oficiales de éxitos, sí estuvieron muy cerca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en italiano (la traducción al español, interpretada por José Guardiola, Juan Pedro Somoza o Los 3 de Castilla, sólo rondó la lista).

Una vez explicados (y aplicados) los criterios de selección que rigen nuestro corpus, presentamos las canciones que lo conforman:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1) NEL BLU DIPINTO DI BLU (VOLARE) / VOLARE (AZUL PINTADO DE AZUL) (1959)

*letra española de C. Mapel

IDIOMA[84]	**TÍTULO** **Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**
(ITALIANO)	**NEL BLU DIPINTO DI BLU** *Modugno / Migliacci*	**DOMENICO MODUGNO**	FONIT CETRA
(ESPAÑOL)	**EN EL AZUL DEL CIELO** *Modugno / Migliacci*	**JOSÉ GUARDIOLA**	ODEON

(2) COME PRIMA / COMO ANTES (1959)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO** **Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
02/02 (ESPAÑOL)	**COMO ANTES (COME PRIMA)** *Taccani / Panzeri / Di Paoli*	**LOS 5 LATINOS**	CBS / FONTANA	2	18
05/01 (ITALIANO)	**COME PRIMA** *Taccani / Panzeri / Di Paoli*	**TONY DALLARA**	MUSIC / ZAFIRO		1

[84] En el caso de *Volare* no se han ofrecido los datos correspondientes al número de semanas que permaneció la canción en la lista española porque no aparece en los listados de Salaverri, que comienzan en el año 1959.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(3) TINTARELLA DI LUNA / TINTARELLA DI LUNA (1960)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
30/05 (ESPAÑOL)	**TINTARELLA DI LUNA** *Migliacci / Filippi / Carreras*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO	2	21
09/05 (ITALIANO)	**TINTARELLA DI LUNA** *Migliacci / Filippi / Carreras*	**MINA**	ITALDISC / DISCOPHON		8

(4) IL TUO BACIO È COME UN ROCK / TU BESO ES COMO UN ROCK (1960)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
11/07 (ESPAÑOL)	**TU BESO ES COMO UN ROCK** *Vivarelli / Fulci / Celentano*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO		8
11/07 (ITALIANO)	**IL TUO BACIO È COME UN ROCK** *Vivarelli / Fulci / Celentano*	**ADRIANO CELENTANO**	SAAR / ZAFIRO		5

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(5) TANGO ITALIANO / TANGO ITALIANO (1962)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
14/05 (ITALIANO)	**TANGO ITALIANO** *Pallesi / Beretta / Malgoni*	**MILVA**	CETRA / VERGARA	2	22
02/04 (ESPAÑOL)	**TANGO ITALIANO** *Pallesi / Beretta / Malgoni*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO		8

(6) QUANDO, QUANDO, QUANDO / CUÁNDO, CUÁNDO, CUÁNDO (1962)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
11/06 (ITALIANO)	**QUANDO, QUANDO, QUANDO** *Testa / Renis*	**TONY RENIS**	VOZ DE SU AMO		16
02/04 (ESPAÑOL)	**CUÁNDO, CUÁNDO, CUÁNDO** *Testa / Renis*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO		8

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(7) ADDIO, ADDIO / ADDIO, ADDIO (1962)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
02/04 (ESPAÑOL)	**ADDIO, ADDIO** *Modugno / Migliacci*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO		8
07/05 (ITALIANO)	**ADDIO, ADDIO** *Modugno / Migliacci*	**DOMENICO MODUGNO**	FONT / TELEFUNKEN		3

(8) PREGHERÒ (STAND BY ME) / REZARÉ (STAND BY ME) (1963)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
12/08 (ITALIANO)	**PREGHERÒ** *King / Leiber / Stoller*	**ADRIANO CELENTANO**	CLAN / VERGARA		12
11/11 (ESPAÑOL)	**REZARÉ** *King / Leiber / Stoller*	**ADRIANO CELENTANO**	CLAN / VERGARA	0 (1963) 1 (1964)	8 (1963) 15 (1964)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(9) STASERA PAGO IO / ESTA NOCHE PAGO YO (1963)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
24/06 (ITALIANO)	**STASERA PAGO IO** *Modugno*	**DOMENICO MODUGNO**	FONIT / ZAFIRO		5
24/06 (ESPAÑOL)	**ESTA NOCHE PAGO YO** *Modugno*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VERGARA		6

(10) UNO PER TUTTE / UNO PARA TODAS (1963)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
25/03 (ITALIANO)	**UNO PER TUTTE** *Testa / Mogol / Renis*	**TONY RENIS**	VOZ DE SU AMO		10
27/05 (ESPAÑOL)	**UNO PARA TODAS** *Testa / Mogol / Renis*	**JOSÉ GUARDIOLA**	VOZ DE SU AMO		1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(11) COME TE NON C'È NESSUNO / COMO TÚ NO HAY NINGUNO (1963)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
14/10 (ITALIANO)	**COME TE NON C'È NESSUNO** *Migliacci / Polito / Vassallo*	**RITA PAVONE**	RCA		4
12/08 (ESPAÑOL)	**COMO TÚ NO HAY NINGUNO** *Migliacci / Polito / Vassallo*	**GELU**	VOZ DE SU AMO		1
11/11 (ESPAÑOL)	**COMO TÚ NO HAY NINGUNO** *Migliacci / Polito / Vassallo*	**LITA TORELLÓ**	VERGARA		1

(12) LA TERZA LUNA / LA TERCERA LUNA (1963)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
11/11 (ITALIANO)	**LA TERZA LUNA** *Migliacci / Bacalov*	**NEIL SEDAKA**	RCA		2
11/11 (ESPAÑOL)	**LA TERCERA LUNA** *Migliacci / Bacalov*	**LITA TORELLÓ**	VERGARA		1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(13) CUORE (HEART) / CORAZÓN (CUORE) (1964)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
20/01 (ITALIANO)	**CUORE** *Mann / Rossi / Weil / Wheeler*	**RITA PAVONE**	RCA	2	24
28/12 (ESPAÑOL)	**CORAZÓN** *Mann / Rossi / Weil / Wheeler*	**RITA PAVONE**	RCA		10

(14) MOTIVO D'AMORE / MOTIVO DE AMOR (1964)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
23/03 (ITALIANO)	**MOTIVO D'AMORE** *Donaggio / Pallavicini*	**PINO DONAGGIO**	VOZ DE SU AMO		3
07/12 (ESPAÑOL)	**MOTIVO DE AMOR** *Donaggio / Pallavicini*	**LOS SIREX**	VERGARA		1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(15) SE PIANGI, SE RIDI / SI LLORAS, SI RÍES (1965)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
05/04 (ITALIANO)	**SE PIANGI, SE RIDI** *Marchetti / Satti / Mogol*	**BOBBY SOLO**	RICORDI / VERGARA		21
07/12 (ESPAÑOL)	**SI LLORAS, SI RÍES** *Marchetti / Satti / Mogol*	**LOS MUSTANG**	REGAL		5

(16) DIO COME TI AMO / ¡DIOS MÍO, CÓMO TE QUIERO! (1966)

FECHA / IDIOMA	**TÍTULO Autor/compositor**	**INTÉRPRETE**	**COMPAÑÍA**	**SEM. EN Nº1**	**SEM. EN LISTA**
09/05 (ITALIANO)	**DIO COME TI AMO** *Vance / Pockriss (traducción al italiano de Modugno)*	**GIGLIOLA CINQUETTI**	CGD / HISPAVOX		10
11/04 (ITALIANO)	**DIO COME TI AMO** *Vance / Pockriss*	**DOMENICO MODUGNO**	BELTER		7
25/04 (ESPAÑOL)	**¡DIOS MÍO, CÓMO TE QUIERO!** *Vance / Pockriss*	**GELU**	VOZ DE SU AMO		1

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(17) MULINO A VENTO / MOLINO AL VIENTO (1967-8)

FECHA / IDIOMA	TÍTULO Autor/compositor	INTÉRPRETE	COMPAÑÍA	SEM. EN Nº1	SEM. EN LISTA
06/11/1967 (ITALIANO)	**MULINO A VENTO** *Guardabassi / Meccia / Capuano*	**LITTLE TONY**	DURIUM / VERGARA		9
01/01/1968 (ESPAÑOL)	**MOLINO AL VIENTO** *Guardabassi / Meccia / Capuano*	**LOS MUSTANG**	VOZ DE SU AMO		8

(18) LA BAMBOLA / LA BÁMBOLA (1968-9)

FECHA / IDIOMA	TÍTULO Autor/compositor	INTÉRPRETE	COMPAÑÍA	SEM. EN Nº1	SEM. EN LISTA
23/12/ 1968 (ITALIANO)	**LA BAMBOLA** *Migliacci / Zambrini / Cini*	**PATTY PRAVO**	RCA		16
06/01/1969 (ESPAÑOL)	**LA BÁMBOLA** *Migliacci / Zambrini / Cini*	**PATTY PRAVO**	RCA		12

A simple vista, podría considerarse que en la lista de las canciones de nuestro corpus «faltan» muchas de las canciones italianas más famosas de la década, como puede ser el caso, por ejemplo, de *La partita di pallone* (interpretada por Rita Pavone y conocida en español como *La partida de fútbol)* o *Nessuno mi può giudicare* (interpretada por Caterina Caselli y que en español se tradujo por *Ninguno me puede juzgar).* Dos son las razones que explican estas ausencias:

La primera es que los criterios de selección ya especificados han hecho que muchas de las canciones que más recordamos de la época no hayan sido incluidas en nuestra lista. La segunda razón está relacionada con los ya señalados obstáculos que existían a la hora de elaborar las listas de ventas y de éxitos. Estas dificultades han

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propiciado que algunas de las canciones que con el paso del tiempo han adquirido una enorme popularidad no aparezcan reflejadas en ningún listado. A pesar de los esfuerzos de Salaverri y su equipo por sortear estos inconvenientes y por querer reflejar de la manera más fiable y objetiva posible la realidad musical de la España de los sesenta, no se debe olvidar, en palabras del propio Salaverri (2005: 35) que «las listas de ventas de los sesenta reflejaban el gusto de determinados barrios de las grandes ciudades, que es donde se hacían las encuestas, pero dejaban fuera las ciudades pequeñas y los pueblos grandes, donde también se vendían muy bien determinados productos muy populares».

Por otra parte, y como ya hemos mencionado, el corpus empieza por las canciones que fueron un éxito en el año 1959 y termina con las que lo fueron en 1969. Los motivos por los que comenzamos en 1959 son varios:

En primer lugar, porque el libro del que hemos extraído nuestro corpus comienza en el año 1959 debido a que es el año en que aparece la primera lista de éxitos en España.

En segundo lugar, porque, según apunta Bautista (2005: 11), se trata de un año transcendental en la historia de España, puesto que «es el periodo anual que abre una etapa y cierra otra». Se refiere al año en que la España autárquica y posbélica se inicia en la modernidad *(cf.* capítulo IV).

En tercer lugar, porque en 1959, la canción italiana *Nel blu dipinto di blu* (*Volare*), canción con la que comienza nuestro corpus, a pesar de estar compuesta en 1958, es declarada la mejor canción del año durante la primera ceremonia de entrega de los Premios *Grammy*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. LA PRIMERA CANCIÓN DE NUESTRO CORPUS: *NEL BLU DIPINTO DI BLU (VOLARE)*

De acuerdo con lo que acabamos de ver, la primera canción del corpus, *Nel blu dipinto di blu (Volare)*, no aparece en los listados que se encuentran en el libro de Salaverri. Solamente se encuentra una mención a este tema en el recordatorio histórico del primer capítulo / año del libro, esto es, 1959, cuando la canción de Modugno ganó el *Grammy* a la mejor canción del año.

A pesar de no aparecer en los listados de Salaverri, nos resulta imprescindible introducir *Nel blu dipinto di blu (Volare)* (traducida en español como *En el azul del cielo*) en nuestro corpus, ya que se trata de la canción de consumo italiana más conocida de todos los tiempos, así como una de las primeras canciones en ser traducida (y versionada) a numerosos idiomas por diferentes artistas a lo largo de los años, de entre los que destacamos a Frank Sinatra, Dean Martin, David Bowie, Paul McCartney, los Gipsy Kings o Luciano Pavarotti.

Prueba de la importancia de esta canción es, por ejemplo, que la SIAE (*Società Italiana degli Autori ed Editori*) celebrara en 2008 los cincuenta años de la que está considerada como la canción más exitosa de la historia de la música italiana. Compuesta por Domenico Modugno y Franco Migliacci en el año 1958, ganó el Festival de Sanremo de aquel año. Estuvo durante más de seis semanas en el número uno de la *Billboard Hot 100* estadounidense (hecho sin precedentes, al tratarse de una canción interpretada en italiano y no en inglés) y alcanzó también el primer puesto en las listas de ventas de discos, lo que supuso una auténtica revolución para la industria discográfica italiana, pues se vendieron 800.000 copias.

La traducción al español de *Volare* corrió a cargo de C. Mapel (de quien hablaremos durante el análisis) y, como ya se ha dicho, pasó a titularse *En el azul del cielo.* Dicha traducción aparece recogida en el *Cancionero general* de Vázquez Montalbán (1972) y data de 1958. Esta traducción no fue ni la primera ni la única que se ha hecho al español de *Nel blu dipinto di blu.* Existen, por ejemplo, traducciones conocidas en el ámbito hispanoamericano (*Volaré, cantaré*, interpretada por la cantante mejicana Thalía) o la famosa traducción que realizaron los *Gipsy Kings* (denominada *Volare* y perteneciente al disco *Volare: the very best of the Gispy Kings*, Sony, 1999). En nuestro corpus, analizaremos la primera traducción de 1958, que dio a conocer en España el cantante José Guardiola.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5. INTÉRPRETES Y ARTISTAS DE LAS CANCIONES DE NUESTRO CORPUS

Una vez seleccionadas las canciones que conforman el corpus, hemos observado que los artistas que, con mayor frecuencia, interpretan las canciones de nuestro corpus, tanto en español como en italiano, son los siguientes:

Entre los italianos destacan Domenico Modugno, Adriano Celentano, Mina, Rita Pavone, Tony Dallara, Little Tony o Gigliola Cinquetti. Cabe mencionar que muchos de estos artistas solían cantar las canciones tanto en italiano como en español, puesto que era una manera que tenían los cantantes italianos de darse a conocer en el extranjero y, en especial, en España. Con el paso de los años, esto se ha convertido en costumbre entre los músicos italianos. Véanse casos como los de Franco Battiato, Raffaella Carrà, Tiziano Ferro o Laura Pausini, por citar sólo unos pocos.

De entre los artistas españoles podemos señalar a José Guardiola (que aparece en ocho ocasiones en nuestro corpus), Gelu o Los Mustang, quienes se caracterizaron, durante la década de los sesenta, por interpretar en español canciones extranjeras, principalmente francesas, inglesas e italianas (aunque es cierto que en numerosas ocasiones también las cantaban en su lengua original).

La presencia de un grupo de artistas de estas características corrobora la idea de que la traducción en el mundo de la música de consumo en los años sesenta era una práctica cotidiana. Si analizamos las características de estas traducciones en su contexto y las estrategias que se han empleado obtendremos una información muy valiosa que podría ser aplicada a otras ramas de la traducción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6. CARACTERÍSTICAS DE LAS CANCIONES DE CONSUMO ITALIANAS

Antes de comenzar con el análisis (canción a canción) de nuestro corpus, consideramos necesario analizar, desde una perspectiva descriptivista, cuáles son las características que han definido los textos (canciones) origen que integran este corpus, ya que tales carcaterísticas influirán de manera determinante en las traducciones.

Como ya hemos señalado, las canciones (tanto originales como traducidas) que se examinan en esta tesis doctoral están inmersas en un contexto histórico, geográfico, social y económico concreto. En apartados anteriores (véase el apartado 2 del capítulo IV, dedicado a la España de los sesenta), nos dedicamos a estudiar el polisistema meta, es decir, el contexto cultural, histórico y social en el que surgieron los textos (canciones) meta o traducciones. Ahora, creemos conveniente hacer lo propio con los textos (canciones) origen.

Sin embargo, en lugar de profundizar en los aspectos sociales y culturales que definieron la música de consumo de los años sesenta italianos (pues esto lo iremos haciendo a lo largo del análisis) nos centraremos en los elementos lingüísticos que han caracterizado los textos originales. Muchos de estos elementos, como se comprobará durante el análisis, se verán reflejados en las traducciones y serán los que hagan que las traducciones al español de las canciones de consumo italianas de la década de los sesenta presenten las singularidades que presentan y se diferencien a su vez de otras traducciones de otros tipos de traducciones de consumo. No pretendemos, por tanto, establecer cuáles son los rasgos comunes e inherentes a cualquier traducción de cualquier canción de consumo, sino que nuestra intención es describir cómo eran las traducciones que se realizaron en un momento histórico determinado, de ciertos textos (en este caso, de ciertas canciones) que se produjeron dentro de un marco sociocultural determinado.

Para llevar a cabo este análisis previo, nos hemos basado principalmente en el libro de Antonelli *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantanto* (2010), en el que se ha llevado a cabo una pormenorizada descripción de los rasgos sociolingüísticos que definieron la canción de consumo italiana de los años sesenta. Así, Antonelli estudia los textos de un centenar de canciones de consumo italianas, producidas todas ellas en los últimos cincuenta años, con el objetivo de construir una breve historia la lengua italiana. Huelga decir que en nuestro caso nos hemos concentrado en la década de los sesenta, aunque también hemos querido obtener una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

visión general de la canción de consumo italiana moderna, y ampliar, en la medida de lo posible, las propuestas de Antonelli.

6.1. Rasgos gramaticales, poéticos, léxicos y musicales de las *canzonette* italianas de los últimos cincuenta años

En primer lugar, y antes de adentrarnos de lleno en la década de los sesenta, señalaremos, de un modo general, las características gramaticales, poéticas y léxicas que según Antonelli (2010: 14) han definido la canción de consumo italiana en los últimos cincuenta años. Como en ningún momento debemos olvidar que estamos tratando con canciones, esto es, textos musicales, también hemos considerado oportuno añadir, en un último subapartado, algunas de las novedades que han introducido estas canciones en el último medio siglo desde un punto de vista musical, para lo que hemos seguido las propuestas de Borgna (1996: 67-73).

6.1.1. Rasgos gramaticales

– Presencia de verbos en futuro (a menudo pospuestos y formando frases artificiosas), debido a la exigencia musical de que el acento recaiga sobre la última sílaba del verso.

– Inversiones de palabras, lo que también da lugar a frases artificiosas.

– Pronunciación artificiosa, lo que provoca, en ocasiones, que el acento se duplique de manera arbitraria en algunas palabras (*possíbilè).*

– Abundancia de imperativos implorantes (*baciami!*)

– Prevalencia de ciertos tiempos verbales sobre otros, como el es caso del *passato remoto*, que suele sustituir al *passato prossimo* por razones de métrica.

– Presencia de la preposición *di* apocopada.

– Inversiones sintácticas.

6.1.2. Rasgos poéticos

– Relación con la poesía: la canción estándar se suele encontrar a medio camino entre la norma lingüística y el modelo de la poesía. Sin embargo, la *canzonetta* italiana de los últimos cincuenta años ya no se rige según las normas estrictas de la poesía, pues, de acuerdo con Bandini (1996: 27) en la *canzonetta* moderna de consumo la estructura se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aleja de los tradicionales diseños estróficos, construyendo con extrema libertad los episodios de la frase musical.

– Empleo de números en la composición del esquema rítmico[85] *(mascherina)*. En la composición de las canciones de consumo italianas de los últimos años se recurre con frecuencia a ir recitando números que encajen (en sílabas y acentuación) con el esquema rítmico de una canción. El origen de esta técnica se remonta a Vittorio Mascheroni, que compuso la célebre *Ludovico* (1928) y lo hizo empleando este sistema, que a partir de entonces fue conocido como la *mascherina* (Antonelli, 2010: 33).

6.1.3. Rasgos léxicos

– Tendencia al énfasis y la redundancia.

– Evolución del lenguaje de la canción: Antonelli (2010: 24) también analiza algunos de los rasgos evolutivos más llamativos del lenguaje de la canción de consumo italiana. En la última mitad de siglo se han podido observar cambios bastantes significativos que han afectado al léxico y a la gramática de las canciones, como, por ejemplo, que se haya dejado de emplear el término *dì* («día») y se haya sutituido por un término más moderno y menos poético, como es el caso de *giorno* (también «día»), o que los troncamientos como *cuor* o *amor,* que provienen de *cuore* («corazón») y *amore* («amor»), respectivamente, hayan pasado inadvertidos. O que incluso se hayan comenzado a utilizar construcciones típicas de la lengua hablada, a pesar de que ello suponga cometer faltas gramaticales, como es el caso de construcciones como *a me mi* («a mi me», incorrecto en italiano) o *ma però* («aunque pero», también incorrecto en italiano). Asimismo se han introducido, durante estos últimos cinquenta años, en el lenguaje de la canción tacos e insultos y referencias de carácter sexual (hechos inexistentes hasta el momento) *(cf.* Tartamella, 2006).

– Presencia masiva de metáforas de amor y vocabulario repetitivo: *amore* («amor»), *cuore* («corazón»), *mare* («mar»), *sempre* («siempre»), *cielo* («cielo»), *blu* («azul»).

[85] *Cf.* Coveri (1996: 13-24) y Bandini (1996: 28).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6.1.4. Características musicales

Borgna (1996: 67-73) propone, con respecto a la canción de consumo italiana moderna, las siguientes características musicales:

– Recurrencia a melodías ascendentes, que son aquellas que van desde tonos bajos a tonos más altos.

– Presencia de una melodía pegadiza. La melodía supone el noventa por ciento del éxito de una canción.

– Las canciones empiezan a componerse en claves mayores, mientras que en los decenios anteriores habían prevalecido las claves menores.

– Introducción de sonidos y aparatos electrónicos. Esto se observa en las últimas canciones de nuestro corpus, como sucede, por ejemplo, en la canción *Mulino a vento*, interpretada por Little Tony.

– Armonizaciones realizadas con modulaciones muy banales.

– Cambios de tono en ciertas estrofas (cambios hacia una tonalidad ascendente en la totalidad de los casos).

– El uso de la progresión, esto es, reproducir algunas notas más arriba o más abajo siguiendo el mismo diseño geométrico que se sigue en el inciso inicial.

6.2. Características generales de la canción de consumo italiana en la década de los sesenta

Una vez que se han expuesto las características generales de la canción de consumo italiana moderna, procedemos ahora a concretar los rasgos que presentan las canciones de consumo de los años sesenta. Para ello, nos hemos seguido basando, en líneas generales, en el trabajo de Antonelli (2010), quien afirma en su obra (2010: 25) que la fase más intensa de renovación de la canción de consumo moderna se produce, sin duda alguna, durante la década de los sesenta, pues es en esta época cuando nace la canción de consumo tal y como se entiende hoy día. Todo esto, unido a los cambios educativos, culturales y lingüísticos que se producen en Italia a lo largo de los años sesenta y setenta, derivará en «la renovación lingüística de los textos pop» (Antonelli, 2010: 29). Dicha renovación se produce en dos sentidos: por una parte, se da una poetización de la canción de consumo italiana, que recupera los rasgos poéticos típicos del siglo XX o que se basa en modelos extranjeros que ya habían llevado a cabo dicha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recuperación (como sucede con Brassens, Cohen o Dylan, entre otros) y, por otra, se observa una tendencia hacia la prosa y la lengua hablada. Ambos procesos de renovación suponen una sublimación y «desublimación» de la canción de consumo, en una evolución paralela, podríamos añadir, a la que se produce en el campo de la literatura.

Hemos agrupado, para mayor comodidad y sistematización, los rasgos en características de tipo léxico y gramatical y en características poéticas relacionadas con la rima, el ritmo, la métrica y la acentuación, además de añadir un pequeño subapartado dedicado a los condicionamientos musicales y socioculturales que influyeron en la canción de consumo italiana de los años sesenta.

6.2.1. Características léxico-gramaticales de la canción moderna o nueva

– Se observa que la presencia de los pronombre *io* («yo») y *tu* («tú») disminuye con respecto a la época anterior. Esto no quiere decir que dichos pronombres desaparezcan, pues como se verá a lo largo del corpus, su presencia sigue siendo muy abundante.

– Disminuye también la presencia de ciertos tiempos verbales, como es el caso del *passato remoto*.

– Es menor el uso del futuro para hablar de proyectos y esperanzas (pero no desaparece del todo, pues su presencia, como se verá en el análisis, es frecuente).

– Con respecto a los troncamientos de los que se ha hablado en el apartado anterior, De Mauro (1977: 137) apunta que hasta los años sesenta los casos de aparición de trocamientos del tipo *cuor* o *amor* son muy elevados. Sin embargo, los sesenta no suponen la desaparición completa y absoluta de estos troncamientos. Antonelli (2010: 95-6) intenta localizar en el tiempo el momento exacto de la desaparición del fenómeno, y para ello, se basa en los clásicos ejemplos de *cuor* y *amor*. El autor observa en su corpus que en la primera mitad de la década de los sesanta (desde 1958 hasta 1967, para ser más precisos), 25 canciones presentan la forma *cuor*, casi siempre al final de verso (2010: 95). No obstante, a partir de ese momento, la forma desaparece y su presencia en las canciones se convierte en algo poco frecuente. Salvatore (1997: 30) afirma a este respecto que «a partire dagli anni Sessanta, quando la sensibilità popolare si era ormai completamente diluita e trasformata, l'abuso del troncamento in clausola cominciava finalmente ad apparire inaccetabile: troppo datato, troppo distante dal

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

linguaggio comune, imbarazzante»[86]. En nuestro corpus, la presencia de los troncamientos *cuor* y *amor* sólo se encuentra durante la primera mitad de los sesenta. *Cuor* aparece en dos ocasiones: «nostalgico cuor» (*Tango italiano*, Milva, 1962) y «tu che hai la notte nel cuor» (*Pregherò*, Celentano, 1963), mientras que *amor* aparece cuatro veces: «un richiamo d'amor» (*Tango italiano*, Milva, 1962), «io ti voglio aiutare, amore, amor» (*Come te non c'è nessuno*, Rita Pavone, 1963), «ogni attimo d'amor» (*Cuore*, Rita Pavone, 1962), «un motivo d'amor» (*Motivo d'amor*, Pino Donaggio, 1964). Otros troncamientos que aparecen en nuestro corpus son *allor*, que se repite en dos ocasiones: «poi apro gli occhi allor» (*Uno per tutte*, Tony Renis, 1963) y «e allor tu vedrai» (*Pregherò*, Celentano. 1962); *ancor:* «stringere ancor» (*Come prima*, Tony Dallara, 1958); *sol:* «che prendono il sol» (*Tintarella di luna*, Mina, 1960); *mar:* «via dal mar» (*Tango italiano*, Milva, 1962) y *dolor:* «col mio dolor» (*Stasera pago io*, Modugno, 1963). Como vemos, todos ellos se dan también durante la primera mitad de los sesenta.

– En una línea estilística no muy lejana a la de *cuor* y *amor* también se puede hablar de las elisiones del tipo *t'amo/m'ami* («te amo / me amas»), las cuales han sido muy investigadas en este contexto. Este tipo de elisión resulta común hasta los años sesenta (Antonelli, *op.cit.,* 99). Algunos ejemplos presentes en el corpus de Antonelli y que coinciden con nuestro corpus serían: «come prima, più di prima, t'amerò» (*Come prima,* Tony Dallara, 1958) «è per questo che t'amo» (*Come te non c'è nessuno,* Rita Pavone, 1963) o «io t'amo, t' amo tanto» (*Pregherò,* Adriano Celentano, 1962). También en nuestro corpus hemos encontrado esta elisión en *La terza luna* (Neil Sedaka, 1963): «t'amo, t'amo!». La forma sin elisión comienza a ganar terreno a partir de la segunda mitad de los sesenta.

– Con respecto a las inversiones sintácticas, cabe destacar que un tipo de inversión muy recurrente es la que se realiza con el adjetivo posesivo, como sucede en el caso de *gli occhi tuoi* («los ojos tuyos»), que es muy común durante los sesenta, pero va desapareciendo a medida que va pasando el tiempo (Antonelli, *op.cit.,* 102-3). Otras inversiones se observan, por ejemplo, en algunos sujetos que se anteponen al *c'è* («per me più pace non c'è», *Cuore,* Pavone, 1962) o en el caso de la anteposición del

[86] «a partir de los años sesenta, cuando la sensibilidad popular ya se había diluido y transformado completamente, el abuso del troncamiento comenzó por fin a resultar inaceptable: demasiado marcado en el tiempo, demasiado distante del lenguaje común, sonrojante».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complemento directo («tu la fede non hai», *Pregherò,* Adriano Celentano, 1962), cuyo uso reaparece a lo largo de los años.

– En el apartado anterior, hablábamos sobre la relación entre el lenguaje de las canciones de consumo y la lengua hablada. Antonelli *(op.cit.,* 130) intenta concretar en qué consiste dicha relación respondiendo a preguntas como qué modelo gramatical han ofrecido los textos de las canciones de consumo de éxito o si existe una correpondencia entre el nuevo estándar de la norma lingüística y el nuevo estándar de los textos de las canciones.Estas preguntas se plantean porque la canción italiana se había caracterizado por estar muy ligada a la gramática tradicional, hasta el momento en el que empieza a presentar características propias de la lengua hablada. Veamos cuáles son estas características:

1. Se encuentran numerosas conjunciones adversativas o sustitutivas con efecto intensificador: *ma però, ma bensì.*

2. Los textos de las canciones se han caracterizado, durante años, por presentar un notable conformismo gramatical. Según Antonelli (2010: 131), un ejemplo ilustrativo es el del caso del *passato remoto*, que aunque sigue siendo un tiempo verbal muy usado durante la década de los sesanta, su uso comienza a desaparecer, como ya hemos mencionado, a mitad de dicha década.

3. Uso de *ciò* en lugar de *quello* (ambos significan «esto») (Antonelli, 2010: 132).

4. No es extraño, por otra parte, que en los textos de las canciones la métrica cuente más que la gramática. Esto conlleva, en ocasiones, a que, por motivos de métrica, el letrista se decante por opciones más coloquiales. Algunos ejemplos son el empleo de *cosa* en lugar de *che cosa* (ambas significan «qué», aunque la primera es más moderna y coloquial).

5. Existe un cierto énfasis en la utilización de pronombres personales, algo que siempre ha caracterizado a los textos de las canciones (Antonelli, 2010: 138). Por su parte, los pronombres de tercera persona del singular, tanto masculinos *(egli, esso, lui)* como femeninos (*ella, essa, lei*) se sutituyen de forma sistemática, en los años sesenta, por los pronombres *lui/lei.* Tanto en nuestro corpus como en el de Antonelli (2010:142), sólo encontramos un caso en el que se usa el pronombre de tercera persona del singular masculino *egli,* de carácter más formal y literario. Nos referimos a la canción *Pregherò* (Adriano Celentano, 1962) y el pronombre se emplea para hacer referencia a Dios. Con respecto a otros tipos de pronombres, como los de complemento indirecto (*le* para el femenino y *gli* para el masculino), destacan las afirmaciones de Vecchioni

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(2003: 29) al respecto: «Allora, negli anni Sessanta, se uno scriveva "le piace di più"…a chi? dicevano. *Gli* andava bene per i maschi e per le femmine. Allora tu, pur avendo studiato cinque anni di università a Lettere, mettevi *gli* anche per una donna».[87]

6. El gusto por la transgresión se advierte, sobre todo, y como se comentó más arriba, cuando se viola el tabú gramatical más clásico de todos, que en la lengua italiana es el empleo de la construcción *a me mi. A me mi* («a mí me)*, a te ti* («a tí te») son en realidad casos particulares en lo que se da una dislocación en la que se prevé la anticipación o la posposición de un elemento y su recuperación a través de un pronombre (Antonelli, *op.cit.,* 143). Mientras en castellano la coincidencia de dos pronombres indirectos es normal, en italiano se considera un error grave *(cf.* Cortelazzo, 1984).

7. Antonelli *(op.cit.,* 144-6) apunta que es a partir de los años sesenta cuando la dislocación entra, a todos los efectos, en la gramática de la canción de consumo («l'ho pagata cara la verità», *Nessuno mi può giudicare,* Caterina Caselli, 1966). El caso de *ce l'ho* es el primero en el que se observa la presencia de un *ci attualizzane* (*ci* actualizador), rasgo del dialecto romano trasvasado al italiano estándar, en una canción. Se trata de un caso en el que las partículas *ci* y *ne* han perdido, en gran parte, su significado original y desempeñan una función de refuerzo semántico y fónico con respecto a las formas verbales. Otro caso parecido es el del *che* («que») subordinante genérico, que se emplea para introducir una oración subordinada difícilmente clasificable en base a criterios lógico-semánticos de la gramática tradicional.

8. A pesar de su comentada «muerte», el *congiuntivo* («subjuntivo») goza en realidad de una discreta salud en el italiano contemporáneo, incluida la lengua hablada (*cf.* Della Valle y Patota, 2011). Consecuentemente, no es de extrañar que se suela encontrar en los textos de las canciones. Sin embargo, el hecho de que a veces subjuntivo e indicativo se alternen en la misma canción e incluso en la misma estrofa nos da una idea, según Antonelli *(op.cit.,* 150) de la progresiva debilitación existente en la polarización entre norma y uso. El subjuntivo prevalece en las interrogativas indirectas (Antonelli, *op.cit.,* 152) y en los periodos hipotéticos (Antonelli, *op.cit.,* 153).

[87] «Entonces, si en los sesenta escribías *le piace di più* («le gusta más»), la gente preguntaba: ¿a quién? El pronombre *gli* valía tanto para el masculino como para el femenino. Entonces, aunque hubieras estudiado cinco años en la Facultad de Letras, utilizabas *gli* incluso para una mujer».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. La presencia de la «oralidad simulada» en las canciones es un rasgo muy característico. Según Antonelli *(op.cit.,* 158), durante los primeros años sesenta se pueden encontrar varios ejemplos de fragmentos de diálogo (algo muy frecuente en nuestro corpus, como se ve, por ejemplo, en *Quando, quando, quando,* Tony Renis, 1963). Por otra parte, Antonelli *(op.cit.,* 162) habla de los diferentes usos del verbo *dire* («decir») y del diálogo frontal que se da en las numerosas canciones que se dirigen a un tú, lo cual implica una abundante presencia de alocuciones al destinatario. De este modo, palabras como *ragazzo, ragazza* («muchacho/a») adquieren una connotación generacional durante la década de los sesenta. Vemos que la usa Patty Pravo en *La Bambola* (1968) («Non ragazzo, no, del mio amore non ridere»). También se usa, por ejemplo, *amore (mio),* que también puede aparecer como *amor.* (*Come te non c'è nessuno,* Pavone, 1963). Asimismo, se encuentran diminutivos, como *bimba e bambina* («niña») o la combinación entre los apelativos provenientes del inglés y la interjección *hey*. Otro anglicismo, aunque totalmente desemantizado y reducido a puro sonido, es el caso de *yes, yeah,* también muy de moda en los sesenta, como demuestra Antonelli *(op.cit.,* 168) con la canción de Celentano *24.000 baci* (1961).

10. En este sentido, las interjecciones han desempeñado desde siempre una función muy importante en la mimesis literaria de la oralidad (Antonelli, *op.cit.,* 169). Muy famosas son las interjecciones empleadas en *Volare* («oh, oh»), en *Il tuo bacio è come un rock,* de Celentano (1960), así como los enfáticos «oh, no» (*La Bambola*), que predominaron en la hit parade de los sesenta y los setenta. En un texto escrito, como es el de una canción, este tipo de señales sirven para simular algunos rasgos de la lengua oral (*cf.* Coveri, 1996: 15). Los primeros ejemplos surgen, precisamente, en la década de los sesenta.

– Con respecto al léxico, Antonelli *(op.cit.,* 181) explica que en los años sesenta el léxico de la canción de consumo comenzó a experimentar una serie de cambios y que dichos cambios no pasaron desapercibidos. Fochi (1966: 19) bromeaba sobre la *canzonetta* y escribía: «ha compiuto anch'essa il suo "superamento" (rispetto al famoso *cuor-amor)*, raccogliendo un po' di tutto: dalla formula chimica all' *esser giù di corda* o al *ce l'ha su con me* (che naturalemente rima con *perché*, a propósito del "superamento" sopra lodato)[88]». Antonelli *(op.cit.,* 181-2) continúa diciendo que en los años sesenta el modelo

[88] «se ha "superado" también (con respecto al famoso *cuor-amor*), y lo ha hecho recogiendo un poco de todo: de la fórmula química a *esser giù di corda* [«estar con el ánimo bajo»] o del *ce l'ha su con me*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lingüístico alcanza su mediocridad, gracias a la introducción de modos y locuciones marcadamente coloquiales. Sin embargo, en la realidad, se observa que la denominada por De Mauro (1977: 138-9) *vecchia lingua parrucona* («vieja lengua anticuada») no desaparece tan rápido de las canciones. Durante toda la década de los sesenta (y esto lo comprobaremos constantemente en nuestro corpus), e incluso durante los primeros años de la década siguiente, se mantendrá el viejo hábito de emplear sinónimos cultos, no por cuestiones estilísticas, sino por pura inercia. Un ejemplo claro de este fenómeno es el empleo de la palabra *volto,* en lugar de *viso* o incluso de *faccia* (las tres significan «cara», «rostro»). En nuestro corpus hemos encotrado un caso donde aparece la palabra *volto:* «sopra il mio volto» (Bobby Solo, *Se piangi, se ridi,* 1965). Otro ejemplo es el ya mencionado *dì* por *giorno* (los dos significan «día») («quel che ho fatto un dì non farò mai più», Caterina Caselli, *Nessuno mi può giudicare,* 1966). Antonelli también encuentra en su corpus otros casos como el de la palabra *tormento*, ejemplo que también aparece en nuestro corpus (Rita Pavone, *Cuore,* 1963).

El léxico de la canción de consumo italiana de los años sesenta se ve influenciado por un idioma extranjero que llega con fuerza: el inglés. En nuestro corpus hay una canción con numerosas palabras en inglés. Se trata de *Il tuo bacio è come rock* (Celentano, 1960) y en ella se encuentran palabras como *knocked out, ring, swing* o *rock*. Hasta el momento, el idioma extranjero más conocido e influyente en Italia había sido el francés. Antonelli *(op. cit.,* 199) recalca que es precisamente durante los sesenta cuando se produce este cambio. Cabe señalar que en Italia, tal y como confirma el autor *(op. cit.,* 201), la presencia del español como lengua extranjera en el ámbito musical se veía reducida al universo del baile.

Los años sesenta en Italia, como se verá más adelante, coinciden con la aparición de los primeros cantautores[89], lo que influirá notablemente en el léxico de las canciones, que a partir de ese momento empezará a mostrar pinceladas de realismo (*cf.* Jacchia, 1998). Según Antonelli *(op. cit.,* 205), la dimensión, incluida la lingüística, de estas canciones es la cotidianeidad. Estos trazos de realismo se ven reflejados, en los casos más claros, en la presencia de regionalismos pertenecientes al ámbito juvenil, como se

[«me tiene manía»] (que, por su puesto, rima con *perché*, a propósito de la "superación"antes mencionada)».

[89] Los cantautores de la primera escuela son (en los años sesenta): Gino Paoli, Luigi Tenco, Fabrizio De Andrè (todos de la Escuela de Génova) y Giorgio Gaber, Enzo Jannacci y Sergio Endrigo (provenientes de la Escuela de Milán).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observa en la frase de la canción *Nessuno mi può giudicare* (que no aparece en nuestro corpus, pero nos consta que fue un éxito en la España de los sesenta y que contó con su correspondiente traducción al español), de Caterina Caselli (1966) «C'è già tanta gente che/ c'è la su con me/ chi lo sa perché?» (Antonelli, *op. cit.,* 214).

A pesar de la importancia de los cantautores italianos en los años sesenta, en esta tesis no vamos a detenernos en ellos, ya que, como se puede observar, este tipo de canción no aparece en nuestro corpus de trabajo. ¿Por qué los cantautores italianos no llegan a España? Isaac (2003: 89-90) subraya que la canción de autor italiana no llega a traspasar la frontera hacia España, donde sólo llegaron a conocerse, levemente, artistas como Lucio Dalla, Battisti y Conte, pero adonde no llegaron otros tan importantes como Vecchioni o incluso el famosísimo Gino Paoli.[90]

6.2.2. Características poéticas relacionadas con la rima, el ritmo, la métrica y la acentuación

– Antonelli *(op. cit.,* 33-4) afirma que en los primeros años sesenta el método más usado por los letristas era el del *mascherone.* El objetivo, como ya se dijo, consistía en hacer coincidir acentos lingüísticos y musicales. Sin embargo, según Giovannetti (2009: 155), es en los años sesenta cuando este esquema rítmico basado en la coincidencia entre palabras y notas entra en crisis. Prueba de ello son las infracciones que se producen en la acentuación de la palabra, pero que no afectan en absoluto al ritmo musical (*cf.* Cotes Ramal, 2005). Esto hace que, con el paso de los años, aparezca un tipo de verso cada vez más autónomo con respecto al cómputo de las sílabas tónicas. Este nuevo sistema recibe el nombre de *neométrica,* el cual ha suplantado al modelo (usado durante casi cuarenta años) heredado de la antigua tradición isosilábica (y melodramática) italiana.

– También es en la década de los sesenta cuando empiezan a desaparecer los acentos en la última sílaba del verso, lo que supone, por tanto, la desaparición de los típicos monosílabos *qua* («acá») e *là* («allá»), *me* («mí») e *sè* (el pronombre «sí»). Por otra parte, no hay que olvidar que la acentuación de las palabras depende también en gran medida de la interpretación de los cantantes. Hay cantantes que no tienen problemas a la hora de acentuar las palabras de diversa forma o de cambiar la acentuación para dar a

[90] Hemos de señalar que en el libro de Salaverri (2005) se demuestra que Gino Paoli sí era conocido en España. Sus canciones más conocidas fueron *Sapore di sale* (1963) o *Il cielo in una stanza* (1960).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la canción un cierto tono dramático. Esto se observa en la acentuación de palabras esdrújulas como agudas: *mùsicà* («músicá»), *ìsolà* («íslá»), *elèttricò* («eléctricó»), *stòmacò* («estómagó»).

– Antonelli *(op. cit.,* 36) habla del fenómeno *Zugzwang*, que significa *mossa obbligata* («movimiento obligado»), por el cual una frase musical termina con el acento sobre la última nota, y el letrista italiano se ve entonces obligado a utilizar un monosílabo, o una palabra aguda. En la lengua italiana no abundan este tipo de palabras, sobre todo, si se compara con otras lenguas, como la francesa o la inglesa. La lengua italiana se valdrá, por tanto, de los siguientes recursos:

1. Palabras que terminan en à, è, ù: («confeso che tu / mi piaci di più». *Uno per tutte,* Bobby Solo, 1963).

2. Tiempos futuros (sobre todo, el futuro simple), además del *passato remoto*: («la mia vita ti darò». *Come prima,* Tony Dallara, 1959).

3. Abverbios acentuados, como *così* («así»), *quà* («acá»), *là* («allá»), *su* («arriba»), *giù* («abajo»), *qui* («aquí»), *lì* («allí»): («e ancora più su», *Volare,* Modugno, 1958).

4. Monosílabos (pronombres personales, principalmente): *tu* («tú»), *te* («ti»), *me* («mí»): («se piangi, se ridi / io piango con te», *Se pinagi, se ridi,* Little Tony, 1965).

5. Palabras extranjeras: *rock, ring* (*Il tuo bacio è come un rock,* Celentano, 1960).

6. Onomatopeyas, lo que es muy típico de los años sesenta: («tin, tin, tin/raggi di luna/tin, tin, tin/baciano te», *Tintarella di luna,* Mina, 1960).

7. Troncamientos como *cuor, amor*.

8. Palabras superfluas añadidas para poder retomar las cuentas rítmicas, como, por ejemplo, sucede con expresiones del tipo *lo sai* («lo sabes»), *lo so* («lo sé»), *e poi* («y luego»): («io ti voglio bene, sai», *Cuore,* Rita Pavone, 1964).

9. Cambio del orden de la frase.

10. Romper el periodo sintáctico, por medio de encabalgamientos («ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché/ quando tramonta la luna/ li porta con sè». *Nel blu, dipinto di blu,* Modugno, 1958). Un tipo de encabalgamiento es dejar al final del verso una conjunción, un adverbio interrogativo o un pronombre. A partir de *Volare*, como acabamos de ver en el ejemplo, pasa esto. Otra solución es dejar el verbo regente al final.

– En la década de los sesenta comienza a desaparecer la rima, que se sustituye por asonancias y cadencias irregulares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Tal y como recuerda Fiori (2008: 114), por el término *métrica,* en la jerga de la canción, se entiende al que el letrista debe atenerse cuando aplica un texto a una melodía determinada. Para quien escribe canciones, *métrica* es un término genérico que remite a la *mascherina* o al *mascherone* más que a las formas cerradas y a los esquemas rítmicos y acentuales de la tradición poética. Por tanto, más que de *neométrica*, como mencionábamos anteriormente, en la canción de consumo italiana se debería hablar de una *quasimetrica* («casimétrica»), que es una noción mucho más flexible. Esta misma reflexión se podría aplicar a la rima. Por consiguiente, las *quasirime* («casirimas») podrían hacer referencia a las asonancias y consonancias que suponen una alternativa a la rima común y que se encuentran con tanta frecuencia en la estructura de los textos que componen las canciones de consumo italianas. Antonelli (2010: 44-5) propone algunos ejemplos:

1. El efecto simulación: se trata de un tipo de rima interna muy típica, que juega con la previsibilidad de las rimas en las canciones de consumo, lo que remite, gracias a la anticipación, al resultado que provoca una rima anunciada.

2. El efecto copia: consiste en la repetición en secuencia de dos versos basados en un calco idéntico, pero diferenciados el uno del otro por una mínima variación. Normalmente lo que cambia es la segunda mitad del verso.

3. El efecto anillo: relacionado con el encabalgamiento, consiste en repetir al final de un verso y al inicio del siguiente, un vocablo o una parte determinada (anadiplosis). De esta manera se consigue saldar, como si de una especie de anillo se tratase, una fractura sintáctica.

– Los años sesenta son años decisivos para la historia de la lengua italiana: como hemos visto en el apartado de las características lingüísticas, los cambios que se producen en las canciones a nivel gramatical y léxico son en realidad el reflejo de los cambios lingüísticos que se están produciendo en la sociedad italiana. Un caso muy representativo es *Il cielo in una stanza* (1960), de Gino Paoli. La canción no tiene rima, en ella no se encuentra ningún troncamiento, ninguna inversión en el orden de las palabras y los pocos monosílabos impuestos por la *mascherina* aparecen a final de verso de una manera natural (Antonelli, *op. cit.,* 233). *Il cielo in una stanza* (como lo era *Volare*) era una canción difícil que, contra todo pronóstico, fue un rotundo éxito que indicó que tanto la sociedad como la lengua italiana habían comenzado a adquirir «una nueva sensibilidad» (Antonelli, *op. cit.,* 234).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– En los sesenta se establece la diferencia entre los cantantes *urlatori* («gritones») y los *melodici* («melódicos»). El grupo de los *urlatori* es el formado, según Antonelli *(op. cit.,* 55), por nueve cantantes: Mina, Adriano Celentano, Joe Sentieri, Giorgio Gaber, Jenny Luna, Little Tony, Gene Colonnello, Tony Renis, Betty Curtis, de los cuales, cuatro (Mina, Celentano, Little Tony y Tony Renis) aparecen frecuentemente en nuestro corpus y a quienes dedicaremos más atención a lo largo de las páginas que siguen.

Las canciones de nuestro corpus se compusieron en este periodo de transición, por lo que vamos a encontrar canciones híbridas entre la *canzone vecchia* e la *nuova*. Es cierto que en nuestro corpus no abundan, aparte de *Volare*, que supone el punto de partida, las canciones de cantautores, pero todas ellas son elementos de gran interés en lo que se refiere a la lingüística de la canción y a su evolución.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7. LA TRADUCCIÓN DE CANCIONES EN LOS AÑOS SESENTA

Una vez que se han estudiado a fondo las características (sobre todo lingüísticas) que presentan los textos originales que conforman nuestro corpus, nos detendremos, antes de empezar con el análisis, en reseñar las entrevistas que el *Club Tenco* realizó a algunos de los traductores italianos más prolíficos de la década de los sesenta (De Angelis y Sacchi, 2003). Es interesante destacar que la mayoría de estos traductores son a su vez cantautores, músicos, compositores y letristas muy conocidos en Italia. A través de sus comentarios, podremos hcaernos con una idea general de lo que significaba para ellos traducir canciones de consumo.

Vecchioni (2003: 28) recuerda a este respecto que, hasta mitad de los sesenta, periodo que coincide con la llegada de las canciones de Bob Dylan y Joan Baez, el único tipo de canción de autor que se traducía en Italia era el proveniente de Francia. Según el famoso cantautor, las grandes canciones extranjeras se han conocido siempre en Italia con su texto original, en rara ocasión con el texto traducido al italiano, salvo en la dédaca de los sesenta, cuando todo se traducía, se imitaba o se copiaba, porque era el momento esencial para reproducir las canciones y hacer que se escucharan.

Lauzi y Paoli (2003) también hacen reflexiones interesantes. Lauzi (2003: 55) opina que una de las claves de la traducción de canciones de consumo (sobre todo, durante los sesenta) es saber buscar la raíz del problema, que tiene que ver con el cantante que interpretará la canción (*vid.* Low, 2003a).

Paoli (2003: 57-9), por su parte, cuenta que la traducción de canciones de consumo en los años sesenta consistía, principalmente, en traducir una sensación, que solía estar representada en un hecho abstracto que se concretaba en una nota, un color, una palabra. Para Paoli la traducción, como todo en la vida, es una aproximación. El ser humano es aproximativo en todo lo que dice o hace. Por tanto, la canción (y sus traducciones) es un arte aproximativo del que cualquiera se puede apropiar.

Ankli (2003: 59) piensa que en la traducción de canciones se da un trabajo que va en dos direcciones: por un lado está el hecho de ser fiel a texto y por otro está la fidelidad al nuevo artista que interpretará la canción. En ese caso, se darán ocasiones en las que el texto tenga que cambiar a favor de la identidad del nuevo intérprete. Esto sucedía constantemente en los sesenta.

Svampa (2003: 65), por su parte, opina que una canción no puede ser traducida literalmente con el único objetivo de dar a conocer el texto original, sino que debe

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poseer algo que la haga funcionar de manera autónoma, pero manteniendo intacto el contenido. Para Svampa, es ahí donde reside la libertad que un traductor puede permitirse cuando trabaja con una canción. Debe reambientarla, revitalizarla, pero manteniendo la historia.

Sacchi (2003: 68) afirma que en la traducción de canciones no prima exclusivamente el aspecto lingüístico, sino que es necesario tener en cuenta otros aspectos como la música o la interpretación. Considerar que traducir una canción sólo consiste en la trasposición del texto es reductivo.

Gennari (2003: 74) hace referencia a las traducciones «bellas e infieles». Para Gennari, la traducción de una canción siempre será mejor si es bella e infiel (y no fea pero fiel). Gennari no está de acuerdo con emplear el término «traducción» si lo que se traduce es una canción, sino que apuesta por utilizar la fórmula «texto o letra de…».

Faggella (2003: 99-100) reflexiona sobre la cantabilidad (*vid.* Low, 2005) de la traducción de una canción de consumo. Para Faggella, a menudo, si el texto de la canción se traduce literalmente luego, cuando se va a interpretar, resulta que no funciona. A este respecto, Sacchi (2003: 102) considera que en la traducción de una canción lo primero que debe trasponerse es la emoción y después, el lenguaje.

Calabrese (2003: 112) habla sobre una estrategia de traducción determinada que se suele aplicar en la traducción de canciones de consumo y que consiste en buscar similitud fonética (recuérdese la perspectiva musicocéntrica de la traducción de canciones de la que hablaba Gorlée, 2005). Calabrese expone el ejemplo de la traducción al italiano de la canción *Sugar Sugar* (RCA, 1969), donde se utiliza el verbo (en imperativo, segunda persona del singular) *asciugare* («secar»), que, fonéticamente, es muy parecido a la palabra inglesa *sugar* («azúcar»): *Oh baby, asciuga asciuga quelle tue lacrime.* Esta estrategia es muy común. En español, por ejemplo, Joaquín Sabina, junto con Javier Krahe, tradujeron la canción de Bob Dylan, *Man gave names to all the animals* (presente en el disco *Slow Train Coming,* Columbia, 1979) utilizando esta estrategia de similitud fonética. De esta manera, donde en inglés se oían los versos «the man gave names to all the animals / in the beginning, in the beginning» en español (la canción, inédita, se tituló *El nombre puso nombre a los animales*) lo que se apreciaba era «el hombre puso nombre a los animales / con su bikini, con su bikini».

Para Gianco (2003: 125), la traducción de canciones no consiste en traducir, sino en escribir textos nuevos valiéndose de las canciones de otros. Al igual que opinaba Gennari, para Gianco, el verbo «traducir» no es el verbo adecuado. La llegada del rock

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

and roll supuso para Gianco nuevas dificultades a la hora de traducir, ya que las frases eran muy breves y mientras que en inglés con tres o cuatro palabras cortas se decía mucho, en italiano era prácticamente imposible hacer eso. Gianco (2003: 129) no es defensor de la creación de melismas (*vid.* Franzon, 2008) a la hora de traducir una canción y opina que el traductor debe trabajar siempre respetando la partitura musical. Esa es una de las razones, para Gianco, por las que en los años sesenta, tal y como opinaba Bertoncelli (2003: 35), se inventaban muchos de los textos y se cambiaban las atmósferas y los sonidos.

Locasciulli (2003: 142) ofrece una visión conciliadora de la traducción de canciones. Considera que traducir es como entrar como invitados en casa de alguien y observar todas sus cosas y entender por qué se han colocado así. Traducir canciones debe ser un ejercicio de observación y de entendimiento. Para Locasciulli, el mundo de la música debería ser un mundo de comunión donde no existan tantos obstáculos ecnómicos, burocráticos y legales. Lo mismo debería ocurrir con la traducción de canciones.

Ahora que se han expuesto algunas de las opiniones de diversos traductores italianos de canciones de consumo de los años sesenta, podemos concluir que este tipo de traducción, en esta época determinada, se caracterizó en Italia por ser una práctica muy común y extendida (recordemos que casi todas las canciones extranjeras contaban con una traducción al italiano) y por la libertad con la que los traductores manipulaban los textos ante los que se encontraban (de ahí que, como acabamos de ver, muchos traductores no pensaran que lo que estaban haciendo era «traducir», sino «crear nuevas letras», «adaptar», etc.). Esto se debe, principalmente, a que en la traducción de canciones influyen muchos factores que condicionan el proceso de traducción, como es la adecuación a la música o a la nueva interpretación, o el mantenimiento de un estilo determinado, entre otros factores, y que hacen que la fidelidad al texto origen se ponga a menudo en entredicho. Debido a todas estas restricciones, los traductores desarrollaron numerosas estrategias de traducción, que van desde intentar mantener contenido y forma (aunque el texto original de la canción se vea a veces ligeramente alterado y no sea literal), a inventar un texto nuevo que encaje con el estilo y la personalidad del nuevo intérprete, o crear un texto fiel desde el punto de vista fonético y sonoro, entre otras muchas. A lo largo de nuestro análisis, veremos si estos procedimientos pueden aplicarse al caso de las traducciones al español de las canciones de consumo de nuestro corpus.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8. ANÁLISIS DEL CORPUS

8.1. *Nel blu dipinto di blu (Volare) / En el azul del cielo*

Italiano	Español
Penso che un sogno così non ritorni mai più, mi dipingevo le mani e la faccia di blu, poi d'improvviso venivo dal vento rapito, e incominciavo a volare nel cielo infinito. Volare oh, oh, cantare oh, oh, oh, oh, nel blu dipinto di blu, felice di stare lassù. E volavo, volavo felice più in alto del sole ed ancora più sù, mentre il mondo pian piano spariva lontano laggiù, una musica dolce suonava soltanto per me. Volare oh, oh (ettc.) Ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perchè, quando tramonta la luna li porta con se, ma io continuo a sognare negl'occhi tuoi belli, che sono blu come un cielo trapunto di stelle. Volare, oh, oh (ettc.) E continuo a volare felice più in alto del sole ed ancora più su, mentre il mondo pian piano scompare negl'occhi tuoi blu, la tua voce è una musica dolce che suona per me. Volare, oh, oh Cantare, oh, oh, oh, oh nel blu degl'occhi tuoi blu, felice di stare qua giù, nel blu degl'occhi tuoi blu, felice di stare qua giù con te...	Esta es la historia de un sueño que me hizo feliz porque al soñar lo sentía muy dentro de mí; era un sendero pintado de azul en cielo, por el que yo poco a poco me alzaba en el suelo. Volaba oh, oh, cantaba, oh, oh, oh, oh, por un sendero de azul feliz entre nubes de tul. Y volaba, volaba hacia el sol y al pasar un gran ramo de estrellas cogí, mientras iba quedando allá abajo este mundo infeliz y una música dulce sonaba tan sólo por mí. Volaba, oh, oh (etc.) Todos los sueños se tienen que desvanecer, pues se los lleva la luna al amanecer, pero el azul de tus ojos, estando a tu lado, me hizo volver a soñar con un cielo estrellado. Volaba, oh, oh (etc.) Yo volaba, volaba hacia el sol sin parar de subir, sin parar de cantar, mientras iba esfumándose el mundo en tu dulce mirar; y tu voz repetía mi nombre también sin cesar. Volaba, oh, oh, (etc.) Tal vez mi sueño feliz al fin se ha de hacer realidad en ti.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

Una de las características definitorias de *Nel blu dipinto di blu* es la música. Borgna (1992: 227) afirma que *Volare* tiene influencias de las viejas canciones a la italiana y la canción ritmada y moderna, con ciertos toques de rock y de rythm and blues. Estos rasgos se han mantenido en la traducción española, al igual que ha sucedido con la melodía y la instrumentación. No vemos tampoco rastros de melismas ni de otras estrategias para modificar la melodía, que, como hemos dicho, ha permanecido inalterada (apenas) en la traducción al español.

1.2. Letra:

Como ya se ha comentado, la letra de *Volare* supuso un antes y un después en la canción de consumo italiana. Coveri (1992: 153-82) divide la historia de la lingüística de la canción italiana en tres fases, las cuales giran en torno a la canción de Modugno y Migliacci: la primera fase puede llamarse pre-Modugno y dura hasta 1958, la segunda fase coincide con el triunfo de los cantautores en los años sesenta y setenta (destacan los casos de Battisti y Mogol) y, por último, la tercera fase es la de los años ochenta en adelante, que se caracteriza por el empleo de la lengua cotidiana a través de diversos recursos expresivos. Para Antonelli (2010: 156), la letra de *Nel blu dipinto di blu* marca el inicio de un periodo de transición que culminará en 1967, coincidiendo con la muerte de Luigi Tenco, con la instauración (definitiva) de la canción de autor, de la que Modugno es el padre[91]. Sin *Volare* no habrían surgido cantautores como Sergio Endrigo, Gino Paoli o el propio Luigi Tenco.

Existen varias versiones sobre cómo Modugno y Migliacci concibieron la letra de *Nel blu dipinto di blu*. Borgna (1992: 225) habla sobre dos posibilidades que el propio Modugno ha contado (y cambiado) en distintas ocasiones: la primera es que el cantautor se sentó al piano una mañana en su casa de Ponte Milvio, en Roma, y compuso *Nel blu dipinto di blu,* inspirándose en el día tan bueno que hacía. La segunda cuenta que la canción surgió cuando Modugno y Migliacci contemplaban el cielo durante un atardecer, también en Ponte Milvio, y uno de ellos recordó el verso: «di blu m'ero dipinto». Otra versión sobre cómo nació el texto de *Volare* la describe el

[91] «Noi dobbiamo a Modugno e ai "dopomodugno" questa invenzione del linguaggio parlato in canzone». («Le debemos a Modugno y a los "postmodugno" esta invención de la lengua hablada en la canción») (Vecchioni, 2003: 27)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dizionario della canzone italiana (2011: 274), que cuenta cómo Migliacci compuso la canción mientras observaba un cuadro de su pintor favorito, Chagall, en el que abundaba el color azul. Antonelli (2010: 19), por ejemplo, incluso cuenta la anécdota de una denuncia (que finalmente no tuvo éxito) que alguien interpuso contra Modugno y Migliacci por plagio justo después de que estos presentaran la canción en Sanremo. No sólo existen diferentes versiones de cómo se creó la letra, sino que también se han recogido, a lo largo de los años, varios borradores de ésta (Zoppa, 2008).

Borgna *(op. cit.,* 227) afirma que la composición de Modugno y Migliacci destacó en su momento por tener un texto original, nuevo y excitante: «Parole vagamente surrealiste. Ma, sopratutto, parole liberatorie, eccitanti. E non è il volo, del resto, come insegna la psicanalisi, uno dei simboli più espliciti della sessualità?»[92]. Esta ruptura con el código lingüístico que había imperado hasta el momento provocó reacciones tanto positivas como negativas.

Si analizamos detenidamente el texto italiano de *Nel blu dipinto di blu,* descubrimos ciertas novedades con respecto a los cánones tradicionales que habían dominado hasta el momento el panorama musical italiano (Antonelli, 2010: 17-20):

– Se evitan los arcaísmos del tipo *bontà, beltà, mar, sol.* Faltan también los troncamientos *cuor, amor,* aunque encontramos algunos menos frecuentes, como *svaniscon.*

– Aparecen, no obstante, los mismos ingredientes léxicos a los que se solía recurrir tradicionalmente, como el cielo, el sol, el sueño, los ojos, la música dulce, la luna o las estrellas (*il cielo, il sole, il sogno, gli occhi, la musica dolce, la luna, le stelle*).

– Se altera el orden de las palabras (*venivo dal vento rapito*).

– La frase se corta de tal manera que el verso se cierra con el acento justo para la rima (*ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perché*).

– Se recurre a palabras del tipo *lassù* («allí arriba»), *quaggiù* («aquí abajo»), *più* («más»), *su* («arriba»), *blu* («azul»), de forma que, como vimos, los versos terminan en aguda.

[92] «Una letra ligeramente surrealista, pero, sobre todo, una letra liberadora, excitante. ¿Y es que no es acaso el vuelo, como demuestra el psicoanálisis, uno de los símbolos más explícitos de la sexualidad?».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– La estructuración de la canción es única y muy novedosa. Como prueba de ello, Antonelli señala que las canciones que Modugno presentó en los siguientes años fueron más tradicionales.

Si pasamos a la traducción al español (a cargo de C. Mapel), observamos que la estrategia que se ha seguido en este caso coincide con la cuarta opción de Franzon (2008), que consiste en «adaptar la traducción a la música» *(cf.* Gracía Jiménez, 2010). Franzon (2008: 377) advierte con respecto a esta estrategia que es necesario tener en cuenta que la traducción de una canción que trate de ser precisa desde un punto de vista semántico difícilmente se podrá cantar siguiendo la música creada para la letra original; por tanto, las traducciones de canciones que intenten ser fieles a la música original (como ocurre en el presente caso) tendrán que sacrificar la fidelidad verbal. Sin embargo, pueden darse situaciones en las que se respeten ambos elementos, como ocurre en la traducción al español de *Nel blu dipinto di blu.* La versión española sigue el mismo esquema que la original italiana, pues ambas tienen el mismo número de estrofas, las cuales se corresponden semánticamente entre sí, aun sin llegar a ser dos traducciones totalmente literales; y se estructuran, como ya hemos dicho, de forma idéntica, respetando el número de sílabas de los versos y casi la posición de los acentos. Muestra de la semejanza semántica entre ambas canciones es la siguiente estrofa:

Italiano	**Español**
Ma tutti i sogni nell'alba svaniscon perchè, quando tramonta la luna li porta con se, ma io continuo a sognare negl'occhi tuoi belli, che sono blu come un cielo trapunto di stelle.	Todos los sueños se tienen que desvanecer, pues se los lleva la luna al amanecer, pero el azul de tus ojos, estando a tu lado, me hizo volver a soñar con un cielo estrellado

La única diferencia es que en español se añade la frase «estando a tu lado». Sin embargo, como dice Franzon (2008: 386), el traductor es quien «modifies the verbal

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rendering, by approximating more loosely, by paraphrasing or by deleting from and adding to the content of the source lyrics».[93]

Cabe destacar que a la hora de evaluar la fidelidad al contenido semántico de la traducción de una canción no deberíamos ajustarnos a una mera comparación basada en el análisis «palabra por palabra», sino que se debería valorar si dicha traducción es apropiada desde un punto de vista contextual o no. En este sentido, la traducción al español de *Volare* resulta ser una traducción muy apropiada, pues ha mantenido no sólo el contenido semántico, sino también la rima y el ritmo, además de ser una traducción «cantable» (Low, 2003a, 2005).

Antes de concluir con este apartado dedicado a las estrategias lingüísticas que presenta la versión al español de *Nel blu dipinto di blu,* consideramos conveniente detenernos en la traducción del título al español del *Nel blu dipinto di blu (Volare).* En español, la canción ha llevado por título *En el azul del cielo*, en lugar de la traducción literal *Azul pintado de azul*[94]. En España, la traducción de los títulos de las canciones de consumo en los años sesenta presenta una serie de características, según Peña[95] (2001), que están relacionadas con la manipulación ideológica que predominaba en la España franquista de la época. Peña argumenta su idea analizando las traducciones de los títulos de las canciones de los primeros álbumes de los Beatles, en las que se pueden apreciar ligeros y convenientes cambios y se pregunta cuáles fueron los motivos que hicieron que *I wanna be your man* («quiero ser tu hombre») «se idealizara en *Quiero ser tuyo* (1964)», o si «fue por evitar equívocos por lo que *Drive my car* («lleva mi coche») se convirtió en *El coche guiarás* (1966)».

En el caso de la traducción del título de *Nel blu dipinto di blu* (que, recordemos, queda en *En el azul del cielo*), ésta pierde las pinceladas surrealistas que tanto caracterizan el título italiano. No podemos probar que el título de la traducción estuviera manipulado a propósito, pero, visto que para Peña *(op. cit.)* existe la posibilidad de que «la amortiguación de pasiones y conflictos» fuera un objetivo para los traductores de canciones de consumo de la época, podemos suponer que quizás la pérdida de los

[93] «modifica el resultado verbal aproximándose en mayor o menor medida al contenido de las letras originales a través del uso de paráfrasis o añadiendo o quitando elementos».

[94] Este es el título que ha recibido otra de las traducciones al español que se han realizado de *Volare* y que, en este caso, ha sido interpretada, sobre todo, en el contexto hispanoamericano.

[95] *Vid.* Peña, 2011, 2012a, 2012b.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

toques surrealistas y liberatorios que sugiere el título italiano desaparecieran convenientemente en el título traducido al español.

1.3. Interpretación:

Como también se ha comentado anteriormente, el impacto de un texto musical está estrechamente ligado a la música que lo acompaña y a la específica ejecución de cada intérprete. El caso de *Volare* es emblemático (Antonelli, 2010: 21), debido a que su interpretación, llevada a cabo por Modugno, fue sin duda uno de los factores que más influyeron en el éxito de la canción. Berselli (2007: 16) habla de la manera en la que Modugno abría los brazos mientras cantaba el estribillo de *Nel blu dipinto di blu* y de cómo el público de Sanremo reaccionó con risas y llantos y agitando sus pañuelos blancos por el entusiasmo. En el *Dizionario della canzone italiana* (2003: 274) se afirma que toda la fuerza de *Volare* se atribuye a la interpretación de Modugno, que conquistó a todos los presentes en el Festival de Sanremo de aquel año y que introdujo un cambio decisivo en la música ligera italiana, que a partir de entonces no volvería a ser la misma. Merolla (2011: 92), por su parte, comenta que la interpretación de Modugno fue una interpretación alegre, sin lamentaciones, como habían hecho otros intérpretes hasta el momento, por amores imposibles. De acuerdo con la autora, la interpretación de Modugno era un reflejo de la sociedad italiana de aquel momento, que había superado los duros años de la postguerra y empezaba a disfrutar de un rápido crecimiento cultural y económico.

Si la traducción al español del texto de *Volare* es una traducción muy fiel desde el punto de vista lingüístico y los elementos musicales más significativos de la canción también se habían mantenido en la traducción española, en el caso de su puesta en escena, se podría decir que el intérprete encargado de cantar la traducción española (en este caso, José Guardiola) debería respetar la mítica ejecución de Modugno. La fama internacional que alcanzó *Nel blu dipinto di blu* ha hecho, sin embargo, que la canción se haya traducido en numerosas ocasiones (y a numerosos idiomas) a lo largo de la historia, y por consiguiente, haya sufrido numerosas variaciones en su interpretación, sin que dichas interpretaciones hayan afectado a la fuerza de la canción.

Tabasso y Bracci (2010: 29-30) hablan de la llegada de Modugno (y de *Volare*) a los Estados Unidos apenas dos meses después de que el artista ganara el Festival de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sanremo. La primera traducción al inglés[96] se denominó *In The Blu Sky, Painted in Blu (To Fly)* y permaneció en la lista de los más vendidos durante tres meses. La radio desempeñó un papel muy importante en la exportación de *Volare* a los EE. UU. (dos locutores americanos asistieron al Festival de Sanremo y quedaron fascinados con la canción, por lo que compraron el disco y lo retrasmitieron en su emisora de Los Ángeles).

Como decíamos, la proyección internacional de la canción provocó que numerosos artistas de diferentes nacionalidades ejecutaran la canción con su propio estilo. Ella Fitzgerald, por ejemplo, dedicó a Modugno una personal interpretación de *Volare* en el *Rainbow Room* de Manhattan cuando el artista viajó a los EE. UU. en 1958, al igual que hizo Louis Amstrong. También en Europa la canción tuvo mucho éxito. En Inglaterra, por ejemplo, se llegaron a lanzar hasta ocho traducciones de la canción, cuatro inglesas y cuatro americanas. También circuló por Inglaterra una versión para orquesta. Desde 1958 hasta nuestros días, *Nel blu dipinto di blu* ha sido interpretada por más de doscientos cincuenta artistas, como David Bowie, Frank Zappa, Adriano Celentano, Barry White, Dalida, Frank Sinatra, Dean Martin, los Gipsy Kings, The Platters o Trini López, entre otros. Muchos de ellos (sólo hay que recordar la famosísima y personalísima *Volare* de los Gipsy Kings, 1999) han sido «infieles» a la interpretación de Modugno. ¿Se podría decir entonces que ya no estamos hablando de traducción, sino de versión, adaptación o recreación? Consideramos que no, que en ningún momento hemos dejado de hablar de traducciones, y para ello nos remitimos al Principio de Pentatlón de Low (2005).

2. Parámetros externos de la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Como ya comentamos, la SIAE (*Società Italiana degli Autori ed Editori*) celebró en 2008 los cincuenta años de *Nel blu dipinto di blu,* considerada como la canción más exitosa de la historia de la música italiana. Después de ganar el Festival de Sanremo en 1958 fue declarada canción del año durante la primera ceremonia de entrega de los Premios *Grammy* de 1959. Estuvo durante más de seis semanas en el número uno de la *Billboard Hot 100* estadounidense y alcanzó también el primer puesto en las listas de

[96] Un análisis de una de las traducciones al inglés (en comparación con la española de C. Mapel) se lleva a cabo en García Jiménez, 2010.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ventas de discos, hecho que supuso una auténtica revolución para la industria discográfica italiana, pues se vendieron 800.000 copias. En el *Dizionario della canzone italiana* (2003: 274) se dice que *Nel blu dipinto di blu* es, sin duda, una de las canciones italianas más famosas del mundo. Lo acreditan los más de treinta millones de copias vendidas por todo el mundo. Piazzoni (2011: 135) afirma que se vendieron 40. 000 copias en los primeros ocho días. El éxito de *Volare* es aún palpable y nunca se ha superado, ya que, en los años transcurrido, no ha aparecido ningún otro tema que haya supuesto una revolución comercial del calibre de esta canción ni que haya sido digna de estar a su altura.

En su gira por los Estados Unidos, Modugno obtuvo un gran éxito. La aparición del artista en el Show de Ed Sullivan disparó su popularidad. Las discográficas americanas intentaron acaparar a Modugno, quien no quedó convencido con los métodos de la industria musical estadounidense y decidió volver a Italia. Sin embargo, el hecho de que *Volare* hubiera llegado a los Estados Unidos fue lo que provocó su rápida expansión, ya no sólo por Europa, sino por todo el mundo. En este caso, los componentes comerciales de la canción constituyeron un elemento crucial para sus traducciones a otros idiomas, al menos, en el caso de las primeras traducciones, de las que se esperaba obtener el mismo elevado número de ventas que había alcanzado la canción original. Por tanto, en el caso de la traducción española que aquí analizamos, las razones comerciales (esto es, las altas expectativas económicas que se tenían de dicha traducción al ser la canción original un *boom* de ventas) influyeron notablemente en la toma de decisiones del proceso traductor y en el hecho de que la traducción no se hubiera alterado ni musical, ni lingüística, ni interpretativamente. Se quería repetir la misma fórmula comercial.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Domenico Modugno.nace en Polignano a Mare (Bari) el 9 de enero de 1928. A los diecinueve años se traslada a Turín y más tarde a Roma, donde obtiene una beca en el *Centro Sperimentale di Cinematografía.* Es considerado el padre de los cantautores italianos y unos de los artistas más prolíficos de la historia, ya que trabajó en la composición de más de doscientas canciones, actuó en un gran número de películas (para cine y televisión), colaboró en diversos espectáculos teatrales y fue presentador de programas televisivos. Durante los primeros años cincuenta alternó cine y teatro, y tras varias participaciones en canciones irónicas como *Io, Mammetta e Tu,* le llegó la fama con *Nel blu dipinto di blu*, en 1958, con la que, además del Festival de Sanremo de ese año,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ganó un *Grammy* y varios discos de oro. Al año siguiente volvió a ganar el Festival con la canción *Ciao, ciao, bambina*, donde volverá a vencer en 1962 con *Addio, addio* y en 1966 con *Dio, come ti amo*, ambas presentes en el corpus. En 1964 ganó el Festival de Nápoles con *Tu si' 'na cosa grande* y en los años sucesivos se dedicó a la música y a la interpretación. Preocupado por la política y la actualidad, fue elegido diputado en 1987. En el año 1984, mientras se encontraba realizando las pruebas para una retransmisión televisiva, sufrió un ictus cerebral. Tras recuperarse, denunció, en 1989, a través de un concierto y varias acciones legales, las condiciones deshumanas a las que estaban sometidos los pacientes del Hospital Psiquiátrico de Agrigento. Su último álbum lo realiza junto con su hijo, en 1993, y recibe el nombre de *Delfini*. Muere en Lampedusa el 6 de agosto de 1994.

Desde un punto de vista histórico, *Nel blu dipinto di blu* fue un hito para la paraliteratura. Hasta el momento, las canciones tendían a exhibir formas marcadamente literarias y a seguir con cierto escrúpulo la norma lingüística. Eso siempre había sucedido con otros géneros de la paraliteratura, como los tebeos, los cómics, las tiras cómicas, las fotonovelas, etc. (Antonelli, 2010: 23). A partir de *Volare* (que rompe con los esquemas tradicionales de la canción y destaca por su naturalidad y cercanía con el registro coloquial y la lengua hablada), los géneros paraliterarios se erigirán con mayor autonomía.

Volare, como ya hemos mencionado en ocasiones anteriores, no fue más que el reflejo de los cambios sociales y culturales que estaba experimentando la sociedad italiana de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, que después de los años de la postguerra comenzaba a experimentar mejoras económicas y desarrollos tecnológicos (el éxito comercial de la canción está estrechamente ligado con el lanzamiento de productos como el *jukebox* o los discos de 45 revoluciones, que hicieron que la música fuera más accesible y se pudiera consumir con mayor facilidad). Berselli (2007: 16) recuerda que el 25 de mayo de 1958 el *Daily Time* definió la eficiencia y la prosperidad del sistema productivo como un milagro económico. Ese mismo año, el *Financial Times* consideraba la lira italiana como una de las monedas más potentes del mercado. Dichas mejoras económicas desembocaron en la aparición de la cultura juvenil y en la ruptura con los valores establecidos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.2. *Come prima / Como antes*

Italiano	Español
Come prima, più di prima t'amerò. Per la vita la mia vita ti darò. Sembra un sogno rivederti, accarezzarti, le tue mani fra le mani stringere ancor. Il mio mondo, tutto il mondo sei per me. A nessuna voglio bene come a te. Ogni giorno, ogni istante, dolcemente, ti dirò: «Come prima, più di prima t'amerò». Come prima, più di prima t'amerò. Per la vita la mia vita ti darò. Ogni giorno, ogni istante, dolcemente, ti dirò: «Come prima, più di prima t'amerò».	Como antes, más que antes, te amaré. Por la vida yo mi vida te daré. Será un sueño para mí, si vuelves conmigo y tus manos con mis manos acariciar. En mi mundo todo el mundo eres tú. Nunca a nadie quise tanto como a ti. Cada día, cada instante, dulcemente, te diré: «Como antes, más que antes, te amaré». Como antes, más que antes, te amaré. Por la vida yo mi vida te daré. Será un sueño para mí si vuelves conmigo y tus manos con mis manos acariciar. En mi mundo todo el mundo eres tú. Nunca a nadie quise tanto como a ti. Cada día, cada instante, dulcemente, te diré: «Como antes, más que antes, (BIS) te amaré».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La versión italiana de *Come prima*, interpretada por Dallara, destacó por contar con una melodía, una instrumentación y unos coros muy característicos, que, como se verá a continuación, no se han mantenido con exactitud en la traducción española. Según *Il dizionario della canzone italiana* (2003: 114-5), en *Come prima* quedó patente la gran habilidad de Panzeri para crear un eslogan con dos palabras. El estribillo, de acuerdo con *Il dizionario*, se caracteriza por ser martilleante e irresistible, destinado a convertirse en el símbolo que marcó el inicio de una revolución musical en la Italia de finales de los cincuenta. La instrumentación en la canción de Tony Dallara es escasa, es decir, tan sólo cuenta con bajo, guitarra, xilófono y batería (de la que sólo se emplean los platos). Los coros (voces masculinas) acompañan en todo momento a la voz de Dallara, salvo en los pocos segundos en los que el cantante realiza sus conocidos *singhiozzi* (gorgoritos), a imitación del cantante de los Platters, Tony Williams, en *Only you*.

La canción italiana se divide en dos partes: la primera llega hasta la segunda vez que escuchamos el famoso «come prima, più di prima, t'amerò», es decir, hasta aproximadamente la mitad de la canción (segundo 58, de los dos minutos y tres segundos que dura el tema). Tras un solo instrumental que repite el estribillo, comienza la segunda parte, de nuevo con el «come prima, più di prima, t'amerò», para volver a terminar con dicha frase, tras la repetición (incompleta, pues faltan partes) de la primera estrofa.

La traducción española, interpretada por Los Cinco Latinos, presenta variantes en lo que respecta a la música. Para comenzar, el tempo de *Como antes* es mayor que el de *Come prima*, ya que, como se puede comprobar, la canción española dura un minuto y 54 segundos. Esto supone unos cuantos segundos menos que la canción italiana, desaparece el solo instrumental de la canción en italiano y se repite entera a cambio la primera parte de la canción. Al ser el tempo de la canción española más rápido, la canción pierde un poco el tono de balada que tiene la original italiana. En español, la instrumentación está más presente que en *Come prima* y la percusión, por ejemplo, tiene una mayor presencia. Los coros (también voces masculinas), por el contrario, acompañan en menor medida la voz de Estela Raval, la cantante solista de Los Cinco Latinos. Tras una breve introducción vocal llevada a cabo por las voces masculinas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

éstas no se aprecian tanto como en la canción italiana, a pesar de actuar durante toda la canción.

La estructuración de la canción española se divide, al igual que la italiana, en dos partes; sin embargo, la segunda parte comienza, en español, con una subida de tono que aporta dramatismo y, a diferencia de la canción italiana, repite como hemos señalado la primera parte al completo. Además, en español se alarga más el final, pues se vuelve a cantar el «como antes, más que antes», antes de terminar, al igual que sucede en la canción italiana, con un fuerte «te amaré».

Hemos visto entonces que la música de la traducción española presenta ligeras diferencias que han afectado al compás, la estructuración y los coros, principalmente. Siguiendo a Franzon (2008), en este caso, uno de los parámetros de la canción (la música) se ha visto levemente modificado en *Como antes*, la traducción al español de *Come prima.*

1.2. Letra:

Al igual que sucedía con *Volare* (*vid. supra*), en el caso de *Como antes* nos encontramos ante una traducción en apariencia prácticamente literal en lo referente al contenido semántico. Tomemos como ejemplo la primera estrofa, que incluye el celebérrimo «Come prima, più di prima, t'amerò» («Como antes, más que antes, te amaré»):

Italiano	**Español**
Come prima, più di prima t'amerò. Per la vita la mia vita ti darò. Sembra un sogno rivederti, accarezzarti, le tue mani fra le mani stringere ancor.	Como antes, más que antes, te amaré. Por la vida yo mi vida te daré. Será un sueño para mí, si vuelves conmigo y tus manos con mis manos acariciar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Observamos que hasta «ti darò» («te daré») la traducción española es, prácticamente, una traducción literal. Tanto, que incluso se observa algún calco, como sucede con la frase «per la vita», que en español se ha traducido como «por la vida», lo que constituye una construcción extraña para un hispanohablante y que no significa «para toda la vida», que es lo que significa en italiano. Sin embargo, este calco se ha permitido para poder respetar la métrica.

La rima también se ha respetado de la misma manera en la que se ha respetado en el texto original: «vida» rima con «vida» y el futuro «amaré» rima con el futuro «daré». También se han mantenido las repeticiones como «vida» o «manos», al igual que sucede en italiano con «vita» o «mani».

La segunda estrofa de nuestro ejemplo presenta pequeñas variantes en la forma y en el sentido, pero no en el contenido semántico, el mensaje o las emociones que se quieren transmitir. Esto es, al fin y al cabo, lo que debe mantenerse al traducir una canción. Tal y como asegura Scholz (1998: 46), con respecto a la organización del contenido semántico de una canción, «la canzone avrà una durata di pochi minuti, dovrà proiettare sul destinatario uno o più messaggi, raccontare emozioni o una o più storie. Il tutto dovrà avere una coesione interna e una propria coerenza»[97]. Scholz *(op. cit.,* 46) también hace referencia a la relación que debe existir entre el contenido semántico o temática de una canción y su título: la organización semántica de la temática debe responder a esquemas bien establecidos, y deberá hacer referencia al hipertema que es el título, pues éste constituye la primera clave de lectura de la canción.

Observamos que la frase española «será un sueño para mí si vuelves conmigo, y tus manos, con mis manos, acariciar» no tiene el mismo sentido que su original italiano «sembra un sogno rivederti, accarezzarti, le tue mani tra le mani stringere ancor»[98] («parece un sueño volver a verte, acariciarte, y tus manos entre mis manos volver a estrechar»). En italiano el protagonista se alegra enormemente de poder volver a ver a su amada, de acariciarla y de poder coger sus manos de nuevo. En español el

[97] «la canción tendrá una duración de pocos minutos, y deberá proyectar sobre el destinatario uno o varios mensajes, contar emociones o una o varias historias. Todo, en conjunto, deberá tener cohesión interna y coherencia propia».

[98] Véase que en la canción en italiano se encuentra *ancor* (*ancora* «todavía», «aún»), uno de los famosos troncamientos, junto con *cuor* o *amor*, típicos de la canción italiana tradicional. Ya señalamos que las palabras de este tipo irá desapareciendo de nuestro corpus a medida que avance la década de los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protagonista sueña con que su amada pueda volver junto a él para poder acariciarle las manos. A pesar de esta variante de significado, nos encontramos ante una canción de amor en las dos lenguas.

1.3. Interpretación:

El éxito de *Come prima* está íntimamente ligado a la interpretación de Dallara. Como ya comentamos más arriba, sin el famoso *singhiozzo* (gorgorito) de Dallara, *Come prima* no habría sido nunca lo que llegó a ser[99]. Borgna (1992: 244-245) considera a Tony Dallara (cuyo nombre real era Antonio Lardera y tuvo otros nombres artísticos, como Tony Ellis o Tony Dallardo) el primero de los *urlatori* (nombre con el que se conoce a aquellos cantantes italianos que interpretan sus canciones con una gran potencia de voz). Se puede afirmar que la interpretación de Dallara fue lo que lanzó, según veremos a continuación, *Come prima* a la fama. En la interpretación de la canción española, a cargo de Estela Raval, no quedan rastros de los *singhiozzi* a lo Tony Williams que realiza Tony Dallara. Sí queda, por el contrario, la potente voz de Raval, de registro similar a la de Dallara.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Come prima fue, al igual que *Nel blu dipinto di blu,* un éxito de ventas. En *Il dizionario de la canzone italiana* (2003: 114-5) se afirma que uno de los compositores de la canción, Panzeri, murió millonario en 1991, pero que habría muerto multimillonario si hubiera recibido un pequeñísimo porcentaje cada vez que *Come prima* sonaba en una sala de baile.

Piazzoni (2011: 240-1) comenta que, gracias a cantantes como Modugno o Dallara, la canción italiana se exportó a otros países, como Francia o, sobre todo, España, que en los años sesenta se convirtió en un mercado muy atractivo y que llegó a convertirse en la meca de todos los cantantes italianos (la presente tesis es una prueba de ello). Casi el setenta por ciento de todos los discos que se vendían y se emitían por la radio en España eran en realidad un producto italiano, interpretado, además, en muchos casos, por cantantes italianos. Mina, Celentano o Peppino di Capri se convirtieron en personajes muy conocidos en España. A tal resultado contribuyó, sin duda, la

[99] Para Casàlbore (1959) Dallara agrede a la canción, la convierte en una tempestad de notas cantadas a pleno pulmón y la controla a voluntad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

celebración del Festival de la Canción Mediterránea, que tuvo lugar por primera vez en 1959 en Barcelona y se emitió tanto por la radio como por la televisión (ese primer año ganó Claudio Villa con *Binario*).

Volviendo a *Come prima*, Zincone (1959) se detiene en un hecho comercial muy interesante, que tiene que ver con el éxito de la canción y su número de ventas. Hasta el momento, Tony Dallara y Betty Curtis no eran habituales en las emisiones musicales de la RAI, pero a ésta no le quedó más remedio que contratarlos para que aparecieran en sus programas musicales debido a la fama que habían alcanzado gracias a las elevadas ventas de sus discos. Zincone asocia este fenómeno al hecho de que el disco, a partir del año 1958, asume en Italia una importancia económica autónoma y acapara un área determinada del mercado que es, a su vez, capaz de influir en otras formas del lanzamiento comercial de la música, como la televisión.

Piazzoni (2011: 448) también trata esta idea y afirma que la aparición de los *juke-box* en Italia está relacionada con la de los *urlatori* y, sobre todo, con la llegada de Tony Dallara con *Come prima*, ya que la canción se lanzó comercialmente sólo a través de los *juke-box* y vendió, en los primeros días, 50. 000 copias, y registró, durante los dos primeros cuatrimestres del año 1958, el máximo de ventas. Este hecho propició que la canción se exportara al extranjero, como ya hemos comentado. Recordemos que la canción española, *Como antes*, interpretada por Los cinco latinos, permaneció dieciocho semanas en la lista de éxitos, de las cuales dos estuvo en el número uno.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Borgna (1992: 244) comenta que *Come prima* había sido compuesta por sus autores Di Paoli, Taccani y Panzeri como un *slow* tranquilo, que se pudiera bailar los domingos por la tarde. No contaban aún con ningún intérprete cuando se la propusieron a Guertler, un nuevo editor de discos que había hecho fortuna en Italia tras lanzar a los Platters y que ahora buscaba un repertorio de canciones en italiano. Guertler escuchó la canción, pero no quedó satisfecho, ya que el editor discográfico buscaba algo parecido a *Only you,* pues su intención era, como comenta Piazzoni (2011: 560), lanzar una versión local de la canción que los Platters había hecho famosa en Italia (vendieron 380. 000 copias, según explica Guerrini, 1959).

Además, Guertler estaba interesado en que la canción pudiera ser cantada por Dallara, cuyas dotes artísticas le habían pasado desapercibidas hasta el momento (el cantante solía ir a actuar todos los sábados por la tarde a las salas de baile de la periferia y poseía una voz de gran potencia). Tras varias discusiones con los autores de la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canción, que consideraban que Dallara podría darle a *Come prima* las características melódicas de *Only you*, el editor aceptó la canción, y de este modo comenzó en la canción italiana la era de los *urlatori*. Tras Dallara, surgieron todo tipo de *urlatori*: los melódicos, como Corrado Lojacono, Joe Sentieri o Betty Curtis; los rockeros, como Ghigo, Litlle Tony o Gaber; y, por último, los *urlatori* por excelencia: Mina y Adriano Celentano.

Se establecen, a partir de este momento, dos escuelas de intérpretes, la primera la lidera Dallara, que no esconde su amor por la música de consumo americana (sobre todo, por Tony Williams, a quien Dallara, según precisiones del cantante, no había imitado, sino asimilado) y considera que introducirla en Italia supondrá una revolución y un cambio necesarios. La segunda escuela está encabezada por Claudio Villa, quien sostiene que la verdadera canción italiana, la que permanecerá en el tiempo, es la canción tradicional. Para Villa, el fenómeno de los *urlatori* no es más que una moda pasajera (Piazzoni, 2011: 544).

Con *Come prima* y Dallara se instaura, además de la escuela de los *urlatori* que tantos éxitos cosechó en la Italia de los sesenta, un nuevo sentimiento patriótico hacia la música de consumo. El «Platter italiano» era el máximo representante de la música ligera italiana, un icono del gusto moderno que permitía escuchar las canciones en la lengua italiana con unos arreglos musicales y vocales que obtuvieron un estrepitoso éxito en el Palazzo del Ghiaccio di Milano. Por último, un dato histórico interesante lo señala Piazzoni (2011:171), quien apunta que *Come prima* no fue seleccionada para el festival de Sanremo de 1957, a pesar de que Dallara la transformara posteriormente en la gallina de los huevos de oro.

Existen una serie de elementos socioculturales relacionados con el lanzamiento de *Come prima*. El primero, como ya hemos señalado, tiene que ver con los avances tecnológicos y de los medios de comunicación en la Italia de los sesenta, y es que *Come prima* alcanzó la fama sin la necesidad de haber sido lanzada por la Rai o el Festival de Sanremo, las dos vías más seguras de promoción musical hasta el momento. El *juke-box* fue el responsable de que canciones como *Come prima* se extendieran, no sólo por Italia, sino por otros países, como fue el caso de España.

Por otra parte, la interpretación de Dallara supuso el nacimiento de una nueva generación de cantantes en Italia, los *urlatori*, quienes además hicieron que las canciones del estilo de *Come prima* se multiplicaran, porque a pesar de que se parecieran mucho a las canciones melódicas de tipo americano mantenían un fuerte carácter nacional. Italia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estaba construyendo su propia música de consumo, que sería exportada a otros países, como fue el caso de España. Ambos fenómenos influyeron en el notable crecimiento que experimentó la traducción de canciones de consumo en la década de los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.3. *Tintarella di luna / Tintarella di luna*

Italiano	**Español**
Abbronzate, tutte chiazze, pellirosse un po' paonazze, son le ragazze che prendono il sol, ma ce n'è una che prende la luna. Tintarella di luna, tintarella color latte tutta notte sopra il tetto sopra al tetto come i gatti e se c'è la luna piena tu diventi candida. Tintarella di luna, tintarella color latte che fa bianca la tua pelle ti fa bella tra le belle e se c'è la luna piena tu diventi candida. Tin tin tin raggi di luna tin tin tin baciano te al mondo nessuna è candida come te. Tintarella di luna, [...] Tin tin tin raggi di luna tin tin tin baciano te al mondo nessuna è candida come te. Tintarella di luna, tintarella color latte tutta notte sopra il tetto sopra al tetto come i gatti e se c'è la luna piena tu diventi candida.(tris)	Se broncean en la playas, juguetean junto al mar todas las chicas que toman el sol. Pero hay una que toma la luna. Tintarella di luna, paliducha te has quedado, porque siempre estás de noche, como gato en el tejado. Cada vez que hay luna llena tú te vuelves cándida. Tintarella di luna, que te has vuelto delicada, como flor de invernadero, de la noche enamorada. Cada vez que hay luna llena tú te vuelves cándida. Tin, tin, tin, baños de luna. Tin, tin, tin, mágica luz. No existe ninguna tan cándida como tú. Tintarella di luna, [...] Tin, tin, tin, baños de luna. Tin, tin, tin, mágica luz. No existe ninguna tan cándida como tú. Tintarella di luna, paliducha te has quedado porque siempre estás de noche como gato en el tejado. Cada vez que hay luna llena tú te vuelves cándida (tris)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La canción italiana original, interpretada por Mina, se diferencia de su versión al español (cantada por José Guardiola) en varios aspectos relacionados con la música. Así, mientras que en la canción original la instrumentación se compone de una batería, un contrabajo, una guitarra y un saxofón, en la canción en español la instrumentación es más abundante, ya que hay más de un saxofón, se han incluido unos teclados durante el solo instrumental y la presencia de la guitarra es mucho mayor. Además, los arreglos musicales para la traducción española han incluido coros de voces femeninas que acompañan a Guardiola durante el estribillo, algo que no ocurre en la versión original, donde la única voz protagonista es la de Mina. Por otra parte, el tempo en la traducción española es más rápido que en la canción original italiana. Mientras que la canción original italiana es un tema interpretado por un grupo de rock and roll, la traducción al español adquiere un sonido distinto, debido a la mayor presencia de la instrumentación y a la incorporación de los coros, un sonido parecido al de las orquestas musicales que se podían escuchar en las salas de baile de la época.

1.2. Letra:

Berselli (2007: 25) comenta que con *Tintarella di luna* Mina introdujo una revolución en la música de consumo italiana, ya que en esta canción se produce una ruptura temática con el romanticismo imperante hasta el momento. No se trató, según Berselli, de una revolución ideológica planeada, sino que es algo que fue surgiendo de manera natural, espontánea. A pesar de que, como dice Borgna (1992: 248), los temas más recurrentes en la discografía de Mina sean los que tratan la soledad y los problemas sentimentales, esta canción tiene los toques rockeros de las primeras etapas de la cantante y, por tanto, la temática no tiene las ya mencionadas connotaciones típicas de los textos amorosos italianos tradicionales.

Desde un punto de vista lingüístico, se puede observar que en el texto italiano se encuentran algunos troncamientos, como es el caso de *son* o *color*, típicos de la canción italiana más tradicional, u onomatopeyas, como el *tin tin tin*. Por consiguiente, el texto de *Tintarella di luna* es una prueba de que en los sesenta se comenzaron a introducir cambios que desembocarían en la canción moderna italiana entendida como se entiende hoy día. No obstante, el cambio no se produce de una forma drástica, sino de manera progresiva, por lo que es normal, como sucede en *Tintarella di luna,* encontrar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

características típicas de la canción tradicional italiana intercaladas con características de la canción moderna.

Si analizamos la traducción, podemos observar que en este caso, aunque la traducción española se ha «adaptado a la música» (Franzon, 2008) y se corresponde casi en su totalidad con la versión original italiana (desde la perspectiva semántica), se observan dos elementos que no estaban presentes en las canciones examinadas hasta el momento. Ambos elemento se encuentran en la siguiente estrofa:

Italiano	**Español**
Tintarella di luna, tintarella color latte che fa bianca la tua pelle ti fa bella tra le belle	Tintarella di luna, que te has vuelto delicada, como flor de invernadero, de la noche enamorada.

Como ya estudiamos en las canciones precedentes, sobre todo en *Nel blu dipinto di blu*, en la traducción de canciones, tal y como decía Frazon (2008: 386), si se quieren respetar los parámetros de la música, la letra y la interpretación, difícilmente se podrá mantener la fidelidad semántica con el texto original. Como hemos visto hasta ahora, en muchas ocasiones, sobre todo, cuando existen ciertas similitudes entre las dos lenguas implicadas, como sucede con el español y el italiano, sí se puede mantener dicha fidelidad semántica y, por tanto, nos podemos encontrar con traducciones muy fieles de ciertas canciones. En la estrofa que aquí examinamos, la traducción al español (después del «tintarella di luna») apenas se corresponde semánticamente con la versión original italiana, ni siquiera se repiten algunas de las palabras clave («blanca», «piel», «bella») como veíamos en *Volare*. Sin embargo, el tono sigue siendo el mismo. Esta estrategia se emplea con frecuencia en la traducción de canciones, donde «a totally rewritten set of lyrics in a target language may contain only a single word, phrase, image or dramatic element taken from the source lyrics»[100] (Franzon 2008: 381).

El otro elemento del que hablábamos anteriormente tiene que ver con el hecho de que la frase clave de la canción («tintarella di luna», que en español quiere decir «bronceado de luna») se haya dejado en italiano. Explicaremos luego por qué nos

[100] «la reescritura total de la letra en la lengua meta puede contener sólo una única palabra, frase, imagen o elemento dramático extraído de la letra original».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encontramos, por tanto, ante una traducción que ha conservado palabras en el idioma original, es decir, encontramos casos de bilingüismo, aunque sea en mínima medida.

Dentro de la estrategia que consiste en adaptar la traducción a la música, se pueden encontrar otras subestrategias de traducción, como la de crear una versiones bilingües partiendo del texto original y traduciendo sólo ciertas partes del texto[101]. Davies y Bentahila (2008: 256) consideran que esta estrategia consiste en «traducir y transformar» (*translation and transformation*). Las razones por las que el traductor haya elegido el bilingüismo en *Tintarella di luna* pueden ser varias, como, por ejemplo, dotar a la canción de un mayor exotismo, o por mantener los elementos fonéticos *(tin, tin, tin)* tan característicos de la canción. Como veremos a lo largo del análisis, la estrategia del bilingüismo es una estrategia frecuente en la traducción de canciones de los años sesenta. De momento, hemos dado dos de las razones que han podido motivar la elección del bilingüismo. Más adelante, veremos otras, como las relacionadas con el fenómeno de las *covers*. Antes de continuar, hemos de precisar que, debido a que la presencia de palabras en otro idioma es mínima, como decíamos arriba, a partir de ahora, no hablaremos de *bilingüismo* o *versiones bilingües*, pues no nos resulta adecuado para los casos que encontraremos en nuestro cosrpus, sino que emplearemos la expresión *versiones mixtas*.

1.3. Interpretación:

La interpretación de la canción es, una vez más, uno de los componentes fundamentales de *Tintarella di luna*. De acuerdo con Berselli (2007: 10), Mina canta con una pronunciación inconfundible, padana y americana, clásica y revolucionaria. Con una extensión vocal de más de dos octavas, como demostró en 1965 con la canción *Brava* (escrita especialmente para ella por Bruno Canfora), y una extraordinaria capacidad para pasar de los timbres dulces y suaves a los gritados (Borgna, 1992: 248), Mina es una de las cantantes con más talento del panorama musical italiano de todos los tiempos. Borgna cita las frases de Michele Galdieri («esa chica tiene una orquesta en la garganta») o de Louis Amstrong («es la mejor cantante blanca del mundo»[102]). El autor (1992: 340) también habla de la manera en la que Mina revolucionó la manera de interpretar las canciones. Hasta el momento, lo cantantes italianos se llevaban la mano al corazón, o alzaban los brazos al cielo, o entrecerraban los ojos al interpretar sus canciones. Mina,

[101] *Cf.* apartado 4.1 del capítulo III

[102] *Cf.* Berselli (2007: 37)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por el contrario, se metía los dedos en la boca (como hizo con *Le mille bolle blu* en Sanremo), torcía los pies, movía las manos sin parar y adoptaba posturas «inconvenientes» que denotaban su anti-inconformismo.

En *Tintarella di luna,* Mina hace gala de sus famosos *singhiozzi* y sus característicos bailes. José Guardiola interpreta la canción de manera más melódica, sin *singhiozzi*, ni cortes de ningún tipo: la interpretación de Guardiola no es tan rompedora como la de Mina, aunque igualmente cosechó un gran éxito.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Como hemos venido mencionando hasta ahora, la canción *Tintarella di luna* está estrechamente ligada a su intérprete, Mina, una de las artistas italianas más rentables de los últimos sesenta años. Borgna (1992: 256-7) expone que los artistas con mayor número discos en la *Hit Parade* italiana, a lo largo de la historia, han sido, precisamente, Mina (63), seguida de Celentano (57), Peppino di Capri (49), Modugno (37) y Morandi (36). Los intérpretes que más veces han estado en el primer puesto han sido Celentano (14), Morando (11), Battisti y Mina (10), Modugno (8) y Rita Pavone (7). Los que más semanas han permanecido en la clasificación han sido Mina (696), Celentano y los Pooh (463), Morandi (383), Di Capri (375) y Battisti (303).

Tal y como se puede observar, Mina aparece en todas las clasificaciones posibles, como, por ejemplo, en los discos que han permanecido el mayor número de semanas en la clasificación, con *Un anno d'amore* (16) y *Il cielo in una stanza* (15), como la intérprete con más Lps en la *Hit Parade* (17) o como la intérprete que más veces han estado en el primer puesto absoluto (40).

Borgna (1992: 334) comenta que si no fuera por su temprana retirada de la escena pública (desde hace muchos años sólo saca discos) Mina habría sido, sin duda, uno de los artistas italianos que se podrían haber exportado mucho más al extranjero (en España, por ejemplo, la cantante cosechó numerosos éxitos, muchos de ellos interpretados en español). De acuerdo con Telve (2012: 50), Mina es una de las artistas italianas que ha interpretado sus propias canciones (y otras) en una lengua que no es la suya. El autor (2012: 38) comenta que, de acuerdo con *Il dizionario della canzone italiana* (1990: 1091-2), en 1990 se calculó que Mina había interpretado casi 738 canciones y había vendido cerca de setenta millones de discos en inglés, francés, español, portugués, alemán, turco y japonés. Además, añade que lo que hacen artistas como Bocelli, Laura

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pausini o Eros Ramazzotti era una práctica común y muy extendida en los años sesenta, instaurada, entre otros, por Mina.

La canción que aquí analizamos, por tanto, supuso un gran éxito comercial, como sucedía con la mayoría de los temas interpretados por Mina. Nos encontramos, de nuevo, ante un fuerte factor comercial que influyó en que esta canción llegara a España y fuera interpretada por José Guardiola.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Este apartado lo dedicaremos a conocer la figura de Mina. Berselli (2007: 17) comenta que a finales de los grises años cincuenta aparecen los colores de Celentano *il Molleggiato* («el Elástico») y las invenciones *optical* de Mina, *la Tigre* («la Tigre»).

Mina (según Borgna, 1992: 245, el nombre ya era una novedad, pues se llamaba así, Mina Anna Mazzini) nace en Busto Arsizio, el 25 de marzo de 1940. Proveniente de una familia clásica y tradicional, la cantante posee un físico imponente. Viste de manera peculiar y posee unas manos gigantes que sabe mover con maestría sobre el escenario.

En sus inicios (Berselli, 2007: 20) Mina se llamaba Baby Gate. «Baby» en contraste con su altura y «Gate» en honor al grupo de jazz favorito de la cantante, los Golden Gate Quartet (Borgna, 1992: 45) y cantaba con los Happy Boys, un grupo que se exhibía en El Morocco di Milano y cantaba canciones de rock and roll americano. Mina y Celentano son de los primeros italianos que importan el rock and roll americano en Italia y le confieren personalidad.

De acuerdo con Borgna (1992: 245-6), Mina debuta en 1958 en la Bussola di Marina di Pietrasanta. Sin embargo, el éxito le llega con su grupo I Happy Boys, a finales de octubre de aquel año, en Rivarolo Mantovano, cerca de Cremona, cuando la oye David Matalon, el dueño de la joven y pequeña casa discográfica Italdisc-Broadway, que la quiso incluir inmediatamente en su escudería de cantantes. Interpreta entonces, bajo el nombre de Baby Gate, canciones en inglés, como *When* y *Be bop a Lula* y, bajo el nombre de Mina, canciones en italiano como *Non partir* y *Malattia*. Cuando los Happy Boys se van al extranjero, Mina decide no seguirlos y se queda en Italia, con su nuevo grupo, I Solitari, bajo el nombre definitivo de Mina. Su primer éxito lo alcanza con *Nessuno* en el Festival rock del Palazzo del Ghiaccio di Milano. La canción era una canción melódica que había sido interpretada en Sanremo (1959) por otras artistas como Wilma de Angelis y Betty Curtis. La interpretación de Mina, por el contrario, fue rompedora: «semplicemente massacrando la canzone. Spezza infatti la melodia, triplica il ritmo, elimina il salto di tonalità, canta senza il minimo interesse per il testo» (Borgna,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1992: 146)[103]. Esta interpretación fue la que le valió el apodo de la «Tigre». A partir de entonces, los éxitos se sucedieron uno tras otro. De esta época, a principios de los años sesenta, destacan títulos como *Coriandoli, Folle Banderuola,* la conocidísima *Il cielo in una stanza*[104] (de Gino Paoli) o la canción que aquí analizamos, *Tintarella di luna.* Según Borgna (1992: 248), la fama de Mina no hace más que aumentar en los años sesenta, hasta el punto de que sus canciones se convierten en «la banda sonora de ese largo verano que son los sesenta» en Italia. Participa en el Festival de Sanremo con canciones como *Le mille bolle blu* y *Io amo, tu ami*, pero no gana, a pesar de estar entre las favoritas, y no se presenta más al festival.

En enero de 1963 se hace público que Mina está embarazada de un hombre casado, el actor Corrado Pani. Este acontecimiento daña mucho su imagen, ya que el anticonformismo de Mina debe enfrentarse al tradicionalismo de la sociedad italiana de la época. Sin embrago, Mina no para de cosechar éxitos *(Città vuota, Un anno d'amore, La banda).* En 1978 ofrece su último concierto en Bussola de Viareggio[105] y se retira de la vida pública. A pesar de que ya no conceda entrevistas ni ofrezca conciertos, Mina sigue sacando discos en verano y en navidad y sigue demostrando que es una de las mejores cantantes italianas de todos los tiempos.

Tintarella di luna y Mina son la muestra de la serie de cambios que estaba experimentando la sociedad italiana y que están relacionados con la trasgresión y la ruptura con los valores sociales tradicionales. Berselli (2007: 21), al hablar de Mina y su capacidad trasgresora, menciona que no era Mina la que trasgredía, era la sociedad italiana la que andaba en busca de sus propias trasgresiones.

Otro de los cambios que podemos observar a través de la canción que aquí analizamos es la «americanización» que se estaba dando en Italia desde finales de la II Guerra Mundial. La aparición de los *urlatori alla sbarra* («los polémicos *urlatori*»)*, i teddy-boys della canzone* («los *teddy boys* de la canción») o *i ragazzi del juke-box* («los chicos del *juke box*»), con Mina y Celentano como sus líderes, era una representación de cómo los

[103] «Simplemente masacrando la canción. Despedaza la melodía, triplica el ritmo, elimina el cambio de tono, canta sin el mínimo interés por el texto».

[104] Según Liperi (1999: 200), con *Il cielo in una stanza* y la voz extraordinaria de Mina, la canción, y la cantante, entran a formar parte de la historia de la canción italiana, como sucede con *O sole mio, Arrivederci Roma, Funiculì funiculà,* etc.

[105] *Cf.* Berselli (2007: 39-40)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

italianos percibían América (y no de cómo América era en realidad). Y los italianos la percibían como la abundancia, el exceso (Berselli, 2007: 20).

Por último, el personaje de Mina es fundamental si se quiere caracterizar el movimiento juvenil de los sesenta en Italia. Berselli (2007: 18) recoge la entrevista que Oriana Fallaci hizo a Mina en enero de 1961 y en la que llegó a la conclusión de que Mina era la representación perfecta de los jóvenes de los sesenta y del abismo que se abrió entre jóvenes y adultos en aquella época.

Los aspectos socioculturales que acabamos de explicar en este apartado influyeron, en mayor o menor medida, en la traducción al español de la canción. El hecho de que una canción como *Tintarella di luna* se tradujera al español nos induce a pensar que España también estaba experimentando, como vimos en el capítulo en el que describimos el contexto en el que se tuvieron lugar nuestras traducciones, una cierta ruptura con los valores sociales de la época, así como una apertura cultural hacia otros países o una revolución juvenil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.4. *Il tuo bacio è come rock / Tu beso como un rock*

Italiano	**Español**
Il tuo bacio è come un rock, che ti morde col suo swing. E' assai facile al knock-out, che ti fulmina sul ring. Fa l'effetto di uno shock, e perciò canto così: «Oh-oh-oh-oh-oh-oh-oh il tuo bacio è come un rock!» I tuoi baci non son semplici baci, uno solo ne vale almeno tre, ed per questo bambina tu mi piaci, e dico: «Ba-ba-baciami così!» Il tuo bacio è come un rock, che ti morde col suo swing. E' assai facile al knock-out, che ti fulmina sul ring. Fa l'effetto di uno shock, e perciò canto così: «Oh oh oh oh oh oh oh il tuo bacio è come un rock!» I tuoi baci non son semplici baci, uno solo ne vale almeno tre, e per questo bambina tu mi piaci, e dico «Ba-ba-baciami così!» Il tuo bacio è come un rock, che ti morde col suo swing. E' assai facile al knock-out, che ti fulmina sul ring. Fa l'effetto di uno shock, e perciò canto così: «Oh oh oh oh oh oh oh (tris) il tuo bacio è come un rock!»	Es tu beso como un rock, que enloquece como el swing. Se parece al knock-out, que fulmina sobre el ring. El efecto es de un shock y por eso canto así: «Oh oh oh oh oh oh es tu beso como un rock». Y tu beso no es un simple beso. Uno solo por lo menos son tres. Y por esto *bambina* tú me gustas. Y digo: «*Ba, ba, baciami così!*» Es tu beso como un rock, que enloquece como el swing. Se parece al knock-out, que fulmina sobre el ring. El efecto es de un shock y por eso canto así: «Oh oh oh oh oh oh es tu beso como un rock». Y tu beso no es un simple beso. Uno solo por lo menos son tres. Y por esto *bambina* tú me gustas. Y digo: «*Ba, ba, baciami così!*» Es tu beso como un rock, que enloquece como el swing. Se parece al knock-out, que fulmina sobre el ring. El efecto es de un shock y por eso canto así: «Oh oh oh oh oh oh es tu beso como un rock».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

Il tuo bacio è come un rock es, como se verá a continuación, una de las primeras canciones de Adriano Celentano. En la música se puede apreciar la influencia del rock and roll americano. Lurza (2006: 18) habla sobre la influencia del rock and roll en Italia y cómo el elemento más innovador de este nuevo género musical, es decir, el ritmo, había calado hondo en la música de la época y había llegado a contagiarlo todo, incluida la música melódica. Y esto es, precisamente, lo que sucede en la traducción al español *(Tu beso es como un rock),* que, a pesar de ser más melódica, tener un tempo más lento y estar más orquestada que la original, deja entrever algunos elementos típicos de las canciones rock. Estos elementos están mucho más presentes en la canción original, que tampoco llega a ser un rock and roll en estado puro.

1.2. Letra:

La temática de *Il tuo bacio è come rock*, al igual que sucede con *24. 000 baci* (otra de las canciones más conocidas de Celentano), es interesante en tanto en cuanto desmitifica el amor romántico. Lo único de lo que hablan estas canciones es de besos y de chicas. Según Berselli (2007: 24) esta deconstrucción del código establecido, el descarte del romanticismo de las canciones de amor y del canon del «*cantar leggero*» («cantar ligero») no es una deliberada insurrección cultural llevada a cabo por Celentano, sino que se trata de una revolución individual y personal que lo convirtió en un símbolo de masas. En resumen, nos encontramos con una letra innovadora, creada por uno de los artistas más famosos de la década de los sesenta en Italia, conocido por ser el introductor del rock and roll en el país. Estamos, según Borgna (1992: 250), ante el Celentano de la primera época, el que aún no conoce (como se verá más adelante) las canciones con mensajes moralistas ni las crisis místicas. Se trata de un Celentano que con canciones como *Il tuo bacio è come un rock* es capaz de crear, sólo un año más tarde, otras canciones «bomba» (Borgna, 1992: 251), como *24.000 baci (cf.* García Jiménez, 2011), donde el amor viene cronometrado, medido, reducido a pura gestualidad mecánica y totalmente desmitificado. Gracias a estas rupturas temáticas, artistas como Celentano o Modugno se convierten en los primeros buscadores de la «canción diversa» de la que hablaba Eco (Borgna, 1992: 259).

El texto original italiano presenta, además de la ruptura temática con el romanticismo típico de las canciones italianas más tradicionales, una serie de términos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en lengua inglesa, como *shock, knock out, swing, ring* o *rock*. Dichos términos dotan a la canción de un aire muy americano (como ya hemos dicho y veremos con mayor profundidad más adelante, Celentano es uno de los introductores de la cultura musical estadounidense en Italia, empezando por el rock and roll). La traducción al español ha mantenido tanto la temática como los términos en inglés, que además permiten conservar la rima, salvo en una estrofa.

Italiano	**Español**
I tuoi baci non son semplici baci, uno solo ne vale almeno tre, ed per questo bambina tu mi piaci,] e dico «Ba-ba-baciami così!»	Y tu beso no es un simple beso. Uno solo por lo menos son tres. Y por esto *bambina* tú me gustas. Y digo: «*Ba, ba, baciami cosí!*»

Esta falta de rima apenas se percibe porque el ritmo, la acentuación y la cantabilidad son adecuados; sin embargo, se trata, una vez más, de una traducción que se ha adaptado a la música (Franzon, 2008) y, si seguimos a Low (2003, 2005) y su Principio de Pentatlón, se puede ver cómo se han respetado el contenido semántico, la rima (aunque no en todas las estrofas, como veremos a continuación), el ritmo y se ha conseguido una traducción cantable. Por otra parte, vemos cómo el texto español ha dejado el apelativo *bambina*[106] («niña») en italiano, así como la frase «ba, ba, baciami così» («be, be bésame así»). Volvemos a encontrarnos, como sucedía con *Tintarella di luna* ante una versión mixta. En este caso, la razón para emplear esta estrategia se debe, una vez más, a que se haya querido dotar a la canción española de un mayor exotismo y para hacerla reconocible con respecto a la canción original, que también fue un éxito en aquel mismo año en España.

1.3. Interpretación:

Merolla (2011: 113) comenta que Celentano se hizo famoso gracias a sus movimientos elásticos, de *molleggiato*, lo que le valió el apodo. La autora (2011: 91) señala que Celentano había sido elegido, por su forma de cantar y de bailar, como el promotor del movimiento roquero italiano. Las canciones que Celentano interpretaba

[106] Recordemos que, según Antonelli, el empleo de apelativos como «bambina» era una de las estrategias de la lingüística de la canción de los sesenta para representar la oralidad simulada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no tenían nada que envidiar a las canciones estadounidenses de importación. Piazzoni (2011: 472) recuerda al respecto que el cantante imitaba a Elvis Presley, de la misma manera en la que Dallara, como ya vimos, emulaba las características vocales de Tony Williams.

Borgna (1992: 251) también habla de la fuerza interpretativa de Celentano, de sus rabiosas e histéricas contorsiones, que según el autor disimulaban un incontenible furor sexual. Por su parte, Piazzoni (2011: 304), que también hace referencia a las famosas «contorsiones frenéticas de Adriano Celentano», apunta (2011: 216) que la interpretación de *Il tuo bacio è come un rock* por parte de Celentano en el Festival del juke-box de Milán en 1959 supuso el triunfo del ritmo y de los gritos en las plateas de todas las provincias italianas.

La interpretación de Celentano, su forma de cantar (era un *urlatore* como Mina y como Dallara) y de bailar, son algunos de los componentes esenciales de la canción aquí estudiada. La traducción española, cuya interpretación corrió a cargo de José Guardiola, no conserva estas características tan definitorias, ya que la manera de cantar de Guardiola era, como se puede apreciar fácilmente, mucho más melódica (la interpretación española carece de «gritos»). Además, la manera de bailar del cantante español poco tenía que ver con la del *Molleggiato*.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Como se ha venido viendo en las canciones anteriormente examinadas, el hecho de que la canción original en italiano fuera un éxito comercial en el país de origen propició su traducción a otros idiomas (como sucede con el español). El caso de *Il tuo bacio è come un rock* no es distinto del de *Tintarella di luna*, *Come prima* o *Volare*. Sin embargo, en este apartado queremos centrarnos en un componente comercial que tuvo una gran influencia en la Italia de los sesenta. Nos referimos a la influencia de la música en el cine y viceversa. En los años sesenta comenzaron a popularizarse las películas musicales (conocidas como *musicarelli*) que se basaban en una o varias canciones de éxito y en las que, de acuerdo con Tabasso y Bracci (2010: 37), participaba su cantante con el objetivo de promocionarse y darse a conocer. Celentano (Berselli, 2007: 24) pertenece a ese grupo de artistas de la canción (junto con Mina, Gianni Morandi, Rita Pavone, Bobby Solo o Caterina Caselli, entre otros) que participaron en películas de este tipo. Los filmes en los que participó guardaban relación con los temas de sus

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones, como es el caso de *Il tuo bacio è come un rock*. De ahí que uno de los *musicarelli* en los que actuó se llamase, previsiblemente, *Io bacio, tu baci* («Yo beso, tú besas»).

Otra de las primeras películas en las que trabajó Celentano se tituló *I ragazzi del juke-box* (estrenada el 13 de agosto de 1959, según figura en la *Internet Movie Database, IMBd,* en línea) y en ella Celentano interpretó *Il tuo bacio è come un rock*. Rodada bajo la dirección de Lucio Fulci, uno de los compositores de *Il tuo bacio è come un rock* (Piazzoni, 2011: 356), la película supuso el lanzamiento de la canción en formato audiovisual. Según Tabasso y Bracci (2010: 37) estas películas eran muy útiles para las casas discográficas, pues gracias a estos films se daba publicidad a los artistas de la época, los cuales llegaban a las más de veinte mil salas de cines que había distribuidas por toda la península italiana. Las salas de cine, por aquel entonces, eran uno de los medios de comunicación de masas más potentes, ya que estaban al alcance de mucha más audiencia que, por ejemplo, la televisión, pues estos aparatos aún eran muy caros o no contaban con los suficientes abonados.

En España este tipo de películas también existían (recordemos las películas protagonizadas por Marisol, Joselito, Rocío Dúrcal, Raphael o El dúo dinámico, por ejemplo) y se rodaban con los mismos propósitos que los *musicarelli* italianos. *I ragazzi del juke box*, por ejemplo, no llegó a España. La película también se dio a conocer bajo los títulos de *Rock, Twist e Doce Vida*, en Brazil, o como *The Jukebox kids*, en el ámbito anglosajón. Las razones por las que no llegó a España nos son, a día de hoy, desconocidas; no obstante, no descartamos este tema como una futura línea de investigación.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Celentano nace en Milán el 6 de enero de 1938. Es el hermano menor de una familia proletaria de origen sureño. Para Berselli (2007: 22), el cantante, que de joven trabajó en una relojería, es la popularidad hecha persona, popularidad que se basa en que el artista recoge todo el pasado y la tradición de Italia y los transforma en novedad, con el deseo y la capacidad de hacerse aceptar «como un loco, como el transgresor de la familia». Su primera aparición en Sanremo ante las cámaras la hizo de espaldas, rompiendo con todos los convencionalismos de la época.

Piazzoni (2011: 532) relata cómo en el verano de 1959, la aparición de Celentano en el programa de variedades musicales *Buone Vacanze* con la canción *Il tuo bacio è come un rock* supuso la explosión de la moda de las canciones «gritadas» en toda la península italiana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De acuerdo con Antonelli (2010: 60), lo que realmente tiene consecuencias sobre el texto de una canción son los propios géneros musicales: «cada vez que la música se orienta hacia nuevos ritmos y nuevos timbres, varía la posibilidad de recurrir a determinadas figuras métricas, y esto incentiva, de manera espontánea, la adquisición de un nuevo léxico, así como la búsqueda de nuevas figuras poético-lingüísticas» (Bandini, 1996: 29). Esto es lo que sucede, según Antonelli, en Italia con la llegada del rock and roll. Ya apuntamos que Celentano representa a la perfección la imagen del joven italiano medio que, al tanto de los cambios culturales, económicos y sociales que estaban teniendo lugar en Italia a finales de los cincuenta, inicia un movimiento juvenil que encuentra su mejor forma de expresión en la música, en especial, en la música de fuera, el rock and roll americano.

Piazzoni (2011: 530) habla de los inicios roqueros de Celentano en Milán y recuerda la versión de *Rock around the clock* que el cantante interpretaba en la sala de baile Filocantanti, en el viale Zara. Esta versión fue uno de los detonantes que lo llevaron a la fama. Cederma (1963) afirma que una de las razones por las que Celentano alcanzó el éxito y se erigió como líder indiscutible de los *rockers* italianos está relacionada con el hecho de que fuera, prácticamente, el introductor de este género musical en Italia. La traducción al español de *Il tuo bacio è come un rock* contribuyó a que la fama de Celentano llegara a nuestro país (es de las primeras canciones del artista que se registran en la lista de éxitos de Salaverri), así como a abrir una nueva vía de introducción de un estilo musical que estaba causando furor en todo el mundo: el rock and roll.

La figura de Celentano y sus canciones, al igual que sucedía con Mina, simbolizan algunos de los cambios socioculturales más significativos que se produjeron en la Italia de inicios de los sesenta. El primero de ellos tiene que ver con la a aparición de la clase social media. Según Berselli (2007: 23), Mina y de Celentano se convierten en los símbolos de la *dolce vita* de masa que surgió durante los años sesenta.

Otro de los cambios socioculturales más evidentes que se perciben en la figura de Celentano es la invasión de la cultura estadounidense en Italia. Celentano (Berselli, 2007: 23) era (como demuestran sus canciones) un gran admirador de los Estados Unidos; sin embargo, su América era una América más parecida a la de Alberto Sordi que a la de Kennedy. No obstante, esa invasión de la cultura estadounidense que se produce en Italia después de la Segunda Guerra Mundial es más bien una importación de ciertos valores sociales, de ciertos elementos culturales que los italianos rápidamente «italianizan». Ruscone (1967) afirma que Celentano no imitaba a los americanos para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quedar bien, o para hacerse el interesante, sino porque se sentía insatisfecho con lo que veía a su alrededor y sentía, por tanto, la necesidad de hurgar fuera de casa para traer nuevas cosas para adecuarlas a la cultura italiana.

El tercer cambio que se ve reflejado en el fenómeno Celentano está estrechamente vinculado a la aparición de los jóvenes como elemento clave en la cultura y la economía de la época. La industria de la música acapara a los jóvenes de finales de los cincuenta y principio de los sesenta y comienza a producir ídolos de masas. En Italia, Celentano es uno de los primeros. Piazzoni (2011: 222) comenta que Celentano rápidamente se consagró como el representante oficial de la nueva juventud italiana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.5. *Tango italiano / Tango italiano*

Italiano	Español
Vivevo sola, sola, in un paese lontano via dal mar. Una sera me ne andavo in compagnia di nessuno a passeggiar. Fra mille luci colorate e mille jukebox che suonavano motivi di jazz. Una nota conosciuta si levò e il mio cuore in quel momento si fermò. Un tango italiano, un dolce tango, ho sentito una notte suonar sotto un cielo lontano. Quel tango italiano, quel dolce tango, col pensiero mi ha fatto volar dal mio amore lontano. In quel momento sull'ali del vento avrei voluto andar e dal mio amore il mio cuore scontento voleva ritornar. Un tango italiano, un dolce tango, ha portato un richiamo d'amor al mio stanco e nostalgico cuor e mi ha fatto per sempre tornar dal mio amore italiano. Lalalalala… Questo tango italiano.	Un tango italiano, un dulce tango, con sus notas me hace evocar un idilio lejano. Un tango italiano, un dulce tango, me recuerda una noche de mal, bajo el cielo romano. A nuestros pies, en rosarios de luces, la eterna ciudad. Las mandolinas en la *trattoria* sonaban sin cesar. Un tango italiano, un dulce tango, que de nuevo despierta un querer, que llevaba escondido en mi ser, para siempre quisiera volver a mi amor italiano. A nuestros pies, en rosarios de luces, la eterna ciudad. Las mandolinas en la *trattoria* tocaban sin cesar. Un tango italiano, un dulce tango, que de nuevo despierta un querer, que llevaba escondido en mi ser, para siempre quisiera volver a mi amor italiano. Lalalalalala… A mi amor italiano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La versión de *Tango italiano* en español difiere de la canción original en algunos aspectos relacionados con los arreglos musicales. La canción original italiana cuenta con una introducción (que adopta los estilos del jazz) que no existe en la española. Además, la canción italiana es sutilmente más lenta y la instrumentación varía con respecto a ésta, pues en la canción original (un tango, como indica su propio nombre) se percibe claramente la presencia de unas mandolinas, cosa que no sucede en la traducción española, a pesar de que se haga mención a dicho instrumento en el texto.

En este caso, tanto la música de la canción original como la de su traducción al español se encuentran estrechamente ligadas al texto y a la historia que éste cuenta. Para empezar, ambas versiones contienen elementos propios del tango, en consonancia con el título (que coincide en italiano y en español). No obstante, como acabamos de decir, la canción original italiana presenta una introducción que no aparece en la canción en español y que posee ciertos toques de jazz. Esto se debe a que el texto hace referencia a las tendencias musicales típicas de los países angloamericanos (la protagonista se encuentra en un país extranjero, fuera de Italia, en el que suenan los jukeboxes y se escucha jazz). Una vez finalizada la introducción se pasa al ya mencionado tango, con sus melodías, ritmos e instrumentación característicos, los cuales sí se han mantenido, en su mayor medida (ya señalamos la ausencia de las mandolinas) en la traducción española. La razón por la que se han mantenido las características musicales en la versión española es porque ambas canciones discurren de una manera similar (aunque no idéntica) en lo que respecta a la idea principal, aunque enfocada desde dos perspectivas distintas: el recuerdo de Italia y su música, en este caso, un tango italiano.

1.2. Letra:

Antes de pasar al análisis de la traducción, señalamos algunos de los rasgos lingüísticos más significativos que se pueden encontrar en el texto italiano. Dichos rasgos son la presencia de troncamientos en sustantivos como *mare (mar), cuore (cuor)* o *amore (amor)* y en verbos en infinitivo, como *passeggiare (passeggiar), volare (volar), ritornare (retornar)* o *suonare (suonar)*; así como el empleo de ciertos tiempos verbales, como el passato remoto (*levò, fermò*). Tal y como se vio en el apartado 7 del presente capítulo, rasgos como los que se acaban de ver denotaban que nos encontrábamos ante canciones de corte clásico y tradicional. Según hemos comentado en análisis de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canciones anteriores, no es de extrañar que durante la década de los sesenta se encontraran textos en los que se mezclasen rasgos lingüísticos tradicionales e innovadores, ya que los sesenta fueron un periodo de transición. Sin embargo, en este caso se podría afirmar que la elección de estas formas lingüísticas ha sido deliberada. Si se analiza la temática del texto, se observa que el mensaje de la canción requiere, con esa nostalgia hacia la patria, una vuelta a los cánones más clásicos de la canción italiana. La idea es ensalzar la canción italiana más tradicional, volver a ella, y se hace precisamente desde la melodía de un tango, pero no argentino, sino italiano, en clara referencia a la fuerte emigración de la época.

Nos encontramos, por tanto, ante un texto bastante marcado culturalmente. La protagonista de la historia que se cuenta en la canción (una italiana) se encuentra en un país extranjero, cuando, de repente, oye un tango italiano que le hace recordar y añorar su país y su música. Hemos comentado que en los sesenta Italia se abrió a nuevas influencias musicales, sobre todo, hacia aquellas provenientes de los países angloamericanos, como el jazz o el rock and roll, entre otros. Artistas como Mina o Celentano se convirtieron en los representantes de estos nuevos movimientos, los cuales inundaron el panorama musical de la época. *Tango italiano* es una canción clásica cuyo texto se alza en favor, precisamente, de la *canzonetta* tradicional italiana.

La traducción al español no mantiene este mensaje, pero sí muchos de los elementos de la canción, como el tango italiano o el amor lejano. Sin embargo, a pesar de que se mantengan algunos de los componentes semánticos de la canción, la traducción al español es, prácticamente, un nuevo texto. La temática del texto español gira en torno al recuerdo de un idilio lejano, acontecido en Italia (Roma, si atendemos a expresiones como «bajo el cielo romano» o «la eterna ciudad»). Esta es la razón por la que la traducción española presenta una omisión (la introducción) con respecto a su original, pues no tendría sentido que el protagonista (un español) se encontrase fuera de España añorando otro país que no fuera el suyo. Consiguientemente, siguiendo a Franzon (2008), la estrategia de traducción que se ha empleado en esta ocasión ha sido la de «escribir nuevas letras, respetando la música original». No obstante, el motivo que ha impulsado a crear un nuevo texto ha sido la imposibilidad de traducir la canción debido a razones culturales. Por otra parte, no hay que olvidar que aunque la temática sea distinta, los elementos léxicos y semánticos fundamentales de la canción se han conservado en la traducción al español, lo que ha provocado que se den estrofas que presenten frases traducidas literalmente, como la frase principal de la canción («un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tango italiano, un dolce tango»/«un tango italiano, un dulce tango»), y que además se juegue con las mismas palabras («lontano»/«lejano», «notte»/«noche», «cielo»/«cielo»), se conserve la rima y se mantengan las mismas imágenes («ho sentito una notte suonar»/ «con sus notas me hace evocar»), como sucede en el estribillo, aunque no mantenga el mismo espíritu:

Italiano	**Español**
Un tango italiano, un dolce tango, ho sentito una notte suonar sotto un cielo lontano. Quel tango italiano, quel dolce tango, col pensiero mi ha fatto volar dal mio amore lontano.	Un tango italiano, un dulce tango, con sus notas me hace evocar un idilio lejano. Un tango italiano, un dulce tango, me recuerda una noche de mal, bajo el cielo romano.

Por consiguiente, podríamos concluir este apartado diciendo que en la traducción de canciones el texto se puede ver influido por factores de tipo cultural que desemboquen en la creación de un texto con una nueva temática que, sin embargo, siga manteniendo las palabras claves del texto original y evoque las mismas imágenes. Por lo tanto, creemos que la estrategia de traducción empleada en este caso seguiría siendo (de acuerdo con Franzon, 2008) la de «adaptar la traducción a la música», y no la de «escribir nuevas letras, respetando la música original», aunque ello suponga, a veces, dar un nuevo enfoque a la temática del texto original.

1.3. Interpretación:

La interpretación de Milva se trata de una interpretación clásica en la que se puede apreciar su melodiosa y potente voz, que se contrapone a la de *urlatori* como Mina o Celentano, e incluso a la de *urlatori* melódicos como Dallara. La manera de cantar de José Guardiola es muy parecida, ya que los dos cantantes poseen un estilo interpretativo y un timbre de voz bastante similar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Como hemos podido comprobar, la traducción al español de *Tango italiano* presenta una diferencia con respecto a las demás canciones analizadas hasta el momento, y es que el texto ha experimentado un giro en un aspecto primordial, el tema, lo cual nos ha llevado a pensar en un primer momento que podríamos estar hablando de un texto nuevo. Hemos apuntado entonces la posibilidad de que la traducción de esta canción pudiera enmarcarse dentro de una de las opciones que propone Franzon (2008) para la traducción de canciones, esto es, la de «escribir nuevas letras, respetando la música original». Según Franzon, esta opción es, probablemente, la más extendida en ciertos géneros de la música popular, donde las canciones han sido compradas y vendidas para encajar en la cultura meta y ser puestas a la venta por los artistas nacionales (José Guardiola, en esta ocasión). Esta afirmación nos lleva a introducir en este apartado (de forma breve, pues a lo largo del análisis profundizaremos más en ello) el fenómeno comercial de las *covers* y lo que éstas supusieron para la música de consumo en los años sesenta y para la traducción de canciones.

Según Cioffi (2010: 149) las *covers* surgen gracias a la aparición del rock and roll en los años cincuenta y a su expansión por todo el planeta. Este tipo de música supuso, como ya hemos explicado en el análisis de otras canciones, una fractura generacional y se convirtió en la música de los jóvenes. Cuando el rock and roll se exportó desde los Estados Unidos a otros países, sufrió ciertos cambios para poder adaptarse a los nuevos oyentes; por lo tanto, muchas de las canciones se reinterpretaron de una manera más sutil y más blanda para que así fueran aceptadas en los países receptores tanto por el público joven como por el adulto. El objetivo de dichas reinterpretaciones era el de «cruzar» *(to cross over)* el puente que unía a jóvenes y adultos, de ahí el término *cover*, proveniente del inglés *cross over versions*.

Según Cioffi (2010: 150), el noventa por ciento del repertorio de muchos de los artistas italianos eran *covers* de todo tipo, elegidas casi al azar, que en numerosas ocasiones incluso podían llegar a ser interpretadas al mismo tiempo por varios artistas diferentes. Esta afirmación puede aplicarse a España, y el presente corpus es una muestra de ello, por cuanto las *covers* cimentaron una de las bases comerciales más importantes de la industria musical italiana y española de los años sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Borgna (1992: 273) relata a grandes rasgos la biografía y la carrera musical de Milva (cuyo verdadero nombre es Maria Ilva Biocalti, 1939). El autor habla de sus orígenes humildes en Emilia Romagna[107]. La «*Pantera di Goro*» vivió muchas etapas hasta llegar a Sanremo en 1961 con *Il mare nel cassetto*, donde los periodistas le adjudicaron el papel de rival de Mina. Piazzoni (2011: 151) afirma que esta canción, que era la número 8 del Festival de Sanremo, fue una de las que contó con mayor publicidad, al igual que sucedió con las canciones que presentaron Mina *(Io amo, tu ami* y *Le mille bolle blu)* y Celentano (*24.000 baci*). De acuerdo con Piazzoni (2011:184), Milva fue uno de los pocas figuras de interés de aquella edición de Sanremo, que resultó, según sus fuentes, decepcionante y mediocre tanto en la organización como en las campañas publicitarias (a excepción, claro está de las de Mina, Celentano y la propia Milva).

Siguiendo con Borgna (1992: 274), fueron los periodistas los que hicieron a Milva adoptar el rol de rival de Mina, y lo hicieron con la intención de contrarrestar el dominio cada vez mayor de la *urlatrice*. Milva era la adversaria ideal de Mina, pues Borgna apunta que su repertorio de aquel entonces (sus inicios) era extremadamente clásico (según Piazzoni, 2011: 155, Milva era, junto con Modugno[108] y Villa, una de las joyas de la casa discográfica Fonit-Cetra). Prueba de ello son canciones como la que aquí analizamos *(Tango italiano)* u otras como *Flamenco rock, Stanotte al luna park* o *Quattro vestiti*. Sin embargo, con el paso del tiempo, la cantante afinó tanto su estilo como su técnica vocal y su carrera se convirtió, en palabras de Borgna, en lo opuesto a la carrera de Ornella Vanoni: Milva pasó de la *canzonetta* a la *canzone* y finalmente al *Piccolo di Milano*. Su repertorio a partir de entonces estuvo definido por los gospels, las interpretaciones de las canciones de Brecht-Weill y de los temas de los cantautores.

Son las canciones de Brecht-Weill las que, según Telve (2012: 38), hacen que Milva alcance la fama en países como los Estados Unidos, Japón y el resto de Europa (sobre todo, en Alemania). Este autor añade (2012: 50) que la versátil cantante

[107] *Cf.* Berselli, 2007: 17, que también comenta sus orígenes humildes y provincianos, así como su paso por Sanremo en 1961.

[108] A pesar de que Modugno fue un innovador con *Nel blu dipinto di blu* y marcó, como ya hemos comentado, un antes y un después en la historia de la canción italiana, el artista fue uno de los pocos que siguió interpretando un repertorio clásico y tradicional en los años sucesivos a *Volare*, como se verá más adelante en análisis de canciones como *Addio, addio* o *Dio, come ti amo*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interpretó numerosos temas en francés, alemán, español, griego e incluso en japonés. De acuerdo con Borgna (1992: 274), uno de los cantautores más sensibles y cultos, Enzo Janacci, es quien compone para ella, en 1980, todas las canciones del álbum conocido como *La rossa* que consagrará a la cantante como una cantante culta y refinada, pero a la vez popular.

Como ya hemos señalado, la canción de Milva es el reflejo de la reacción que tuvo una parte de la sociedad italiana de la época con respecto a la invasión de ciertos estilos musicales extranjeros adoptados por numerosos artistas italianos que se convirtieron en grandes ídolos de masas. Como era de esperar, no todos los italianos de la década de los sesenta iban a estar a favor de estos nuevos artistas, trasgresores todos ellos y causantes de la ruptura con la canción italiana más tradicional. Sin embargo, a pesar de que en un principio se pueda pensar que este enfrentamiento entre los que estaban a favor de la canción italiana tradicional y los que se alzaban en pos de una canción más moderna y abierta a nuevas influencias extranjerizantes tuviera su origen en razones de patriotismo, la verdad es que dicho enfrentamiento era en realidad un conflicto generacional. La mayoría de los jóvenes adoraba a los representantes de los nuevos estilos musicales, a los *urlatori* como Mina, Celentano o Dallara, mientras que el público adulto rechazaba estas tendencias.

La canción de Milva es la primera en este corpus que refleja el enfrentamiento entre los jóvenes y los adultos italianos del momento. Este problema de materializará de forma más clara en otras canciones y a través de ellas iremos analizando el fenómeno de la cultural juvenil en la Italia de los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.6. *Quando, quando, quando / Cuándo, cuándo, cuándo*

Italiano	**Español**
Dimmi quando tu verrai, dimmi quando, quando, quando. L'anno, il giorno e l'ora in cui forse tu mi bacerai. Ogni istante attenderai, fino a quando, quando, quando d'improvviso ti vedrò sorridente accanto a me! Se vuoi dirmi di sì, devi dirlo perché non ha senso per me la mia vita senza te. Dimmi quando tu verrai, dimmi quando, quando, quando. E baciandomi dirai: «Non ci lasceremo mai!» Se vuoi dirmi di sì, devi dirlo perché non ha senso per me la mia vita senza te. Dimmi quando tu verrai, dimmi quando, quando, quando. E baciandomi dirai: «Non ci lasceremo mai!» «Non ci lasceremo mai!» «Non ci lasceremo mai!»	Dime cuándo tú vendrás, dime cuándo, cuándo, cuándo, si muy pronto, si jamás, tú de mí te acordarás. Yo te espero siempre a ti, pero cuando, cuando, cuando te decidas a venir, yo por fin seré feliz. A tu lado soñar, es mi dulce ilusión y poder entregar, alma, vida y corazón. Dime cuándo tú vendrás, dime cuándo, cuándo, cuándo, y si vienes ya será para no dejarme más. A tu lado soñar, es mi dulce ilusión y poder entregar, alma, vida y corazón. Dime cuándo tú vendrás, dime cuándo, cuándo, cuándo, y si vienes ya será para no dejarme más. y si vienes ya será para no dejarme más.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

Los arreglos musicales para la traducción al español de *Quando, quando, quando* presentan, al igual que la mayoría de las canciones analizadas hasta el momento, ligeros cambios, relacionados con la instrumentación. La canción española está más instrumentada en todo momento (la presencia de los violines, por ejemplo, es constante), mientras que en la italiana la instrumentación es algo ascendente (hasta la mitad de la canción) y luego descendente. El tempo en la canción española es un poco más rápido que el de la italiana. No obstante, se trata de variaciones sutiles que no alteran el espíritu musical de canción.

1.2. Letra:

En este caso, nos encontramos, una vez más, ante una traducción que ha sido adaptada a la música (Franzon, 2008) y en la que se han respetado (en mayor o menor medida) parámetros como la rima, el ritmo, la naturalidad, la cantabilidad y el contenido semántico (Low, 2003, 2005). En esta ocasión nos centraremos en dos aspectos que no hemos visto hasta ahora: el primero consistirá en estudiar la correspondencia lingüística que existe entre la traducción y su original. En el apartado anterior (7), realizamos un compendio de los rasgos lingüísticos que solían presentar las letras de las canciones de consumo de la década de los sesenta. En dicho apartado se nos planteó la duda de si estos rasgos se mantendrían en las traducciones españolas, pues uno de los motivos por los que la traducción de canciones italiano-español es, frecuentemente, una traducción casi literal desde el punto de visa linguístico, radica en la cercanía fonética, léxica y gramatical que se da entre estas dos lenguas.

El segundo aspecto al que haremos referencia será el de la presencia de ciertos elementos censores en la traducción al español. Como ya hemos mencionado en canciones anteriores, la mayoría de las traducciones que se realizaban al español en los sesenta (al igual que sucedía con un altísimo porcentaje de las traducciones que se hacían desde otros idiomas al italiano) eran *covers,* es decir, traducciones atenuadas (y, por consiguiente, censuradas) con respecto a su original. En la presente traducción se observan, como examinaremos más adelante, algunas marcas de censura.

Volviendo a los rasgos lingüísticos, en *Quando, quando, quando* se percibe una mezcla de ciertas características de la canción italiana tradicional y moderna. De la canción tradicional destacan, entre otros, la presencia de los pronombres personales

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como *tu* e *io,* sobre todo, antepuestos («dimmi quando tu verrai»/ «forse tu mi bacerai») o el uso del futuro para hablar de proyectos y esperanzas («verrai», «attenderai», «vedrò», «bacerai», «dirai», «lasceremo»). De los rasgos típicos de la canción moderna es muy significativo, en esta canción en concreto, el empleo de la oralidad simulada, que se materializa a través del uso de fragmentos de diálogo («Non ci lasceremo mai»), de la presencia del verbo *dire* («dimmi», «dirai») o del empleo de un diálogo frontal (*cf.* Della Corte, 2003), ya que en *Quando, quando, quando* el protagonista se dirige en todo momento a un *tu*.

En la traducción al español estas características se han mantenido en su mayor parte. Por ejemplo, en español también destaca la presencia de los pronombres personales «yo» y «tú», también antepuestos y utilizados por razones de rima, ritmo y ripio («dime cuándo tú vendrás», «tú de mi te acordarás», «yo te espero siempre a ti») y del futuro para hablar de proyectos y esperanzas («vendrás», «serás», «acordarás», «seré»). La oralidad simulada también se encuentra en el texto español, aunque en menos medida, pues el verbo «decir» sólo se encuentra en su forma imperativa («dime»), no hay rastros de diálogo, algo que sí sucedía en la versión italiana, y el diálogo frontal no es tan repetitivo como en la canción original.

Por otra parte, los elementos censores que han actuado en la traducción al español han dado como resultado un texto más recatado y casto que el original. Si se presta atención, en la versión española no hay señal alguna de los besos que sí hay en la italiana, pues los verbos *bacerai* («besarás») o *baciandomi* («besándome») han desaparecido (y no lo han hecho por razones de métrica o ritmo, ya que ambas formas verbales encajan):

Italiano	**Español**
Dimmi quando tu verrai, dimmi quando, quando, quando. L'anno, il giorno e l'ora in cui forse tu mi **bacerai**.	Dime cuándo tú vendrás, dime cuándo, cuándo, cuándo, si muy pronto, si jamás, tú de mí te **acordarás**.
E **baciandomi** dirai: «Non ci lasceremo mai!»	Y si **vienes** ya será para no dejarme más.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Interpretación:

El estilo de Renis y el de Guardiola guardan cierta similitud, como sucedía con Milva en la canción anterior. Quizás Renis es más innovador que Guardiola, pues su forma de cantar y de modular la voz es más dulce y sensual; sin embargo, no consideramos que la interpretación del cantante español presente diferencias lo suficientemente notables como para haber influido en la canción traducida.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Piazzoni (2011: 244) comenta que *Quando, quando, quando* forma parte de un grupo de canciones italianas que fueron compuestas, específicamente, para ser lanzadas al mercado extranjero. La canción que aquí analizamos cumplió su objetivo y se exportó, siendo adaptada para Marcel Amont, quien a su vez la transformó en un éxito internacional. Telve (2012: 40) también habla sobre la expansión comercial de *Quando, quando, quando* y apunta que la canción de Renis alcanzó, en 1962, un enorme éxito, tal y como le había sucedido a *Volare* algunos años antes.

Quando, quando, quando llegó a España como *cover* de la original italiana, que, al igual que el resto de las canciones que conforman este corpus, también formó parte de las listas de éxitos españolas. Según Berselli (2010: 61), las *covers* podían ser de tres tipos: el primero se trataba de canciones que habían sido un éxito internacional en su lengua original, bien porque eran canciones interpretadas por artistas de renombre, conocidos en todo el mundo, o bien porque eran las canciones de artistas emergentes que estaban comenzando a penetrar en el mercado internacional (como es el caso de Renis). Para las canciones de este primer tipo, la traducción a la lengua de llegada era muy fiel y parecida al original (que es, como hemos visto y veremos, lo que ha sucedido con bastantes de los temas estudiados en este corpus), pues el objetivo comercial era el de «repescar» el mismo éxito que había obtenido la canción original. El segundo tipo eran traducciones de canciones menos conocidas en el país de origen, pero que provenían de grupos o artistas famosos. La finalidad era, en este caso, la de dar salida a la canción traducida en el mercado de llegada utilizando la fama de los intérpretes extranjeros como base. Por último, el tercer tipo de *covers* estaba constituido por aquellas canciones desconocidas que pertenecían a artistas desconocidos también. Las traducciones eran entonces totalmente diferentes de las originales, principalmente, para evitar tener que pagar derechos de autor. Otros de los motivos que alega Berselli (2010: 61) sobre las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

traducciones de canciones «infieles» son la dificultad para encontrar la armonía entre los ritmos de los estilos musicales extranjeros y la métrica de la lengua de llegada (como puede suceder con los ritmos de rock and roll, que exigen textos compuestos por palabras agudas y de pocas sílabas, las cuales no abundan, por ejemplo, ni en la lengua italiana ni en la española) o bien por la imposibilidad de recoger el sentido del texto original o incluso, como se ha visto que ha sucedido (levemente) en nuestra canción, por motivos de censura.

Para Berselli (2010: 62), la práctica canora de las *covers* asumió unas dimensiones cuantitativas y cualitativas que deberían ser analizadas más detenidamente, pues son señas de un verdadero fenómeno comercial, social y cultural de la época y conforman un proceso de *indigenizzazione mediale* («indigenización mediática») (Buonanno, 1999, 2006) que también se dio, por ejemplo, en el cine o la televisión.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Según Piazzoni (2011: 157), *Quando, quando, quando*, cantada por el cantautor Tony Renis (cuyo verdadero nombre es Elio Cesari, nacido en Milán en 1938), supuso un retorno a las melodías «limpias» de los toques empalagosos y lacrimógenos típicos de las canciones de años anteriores. Nos encontramos, una vez más, ante una canción innovadora que rompe con los cánones clásicos de la canción tradicional italiana.

Piazzoni (2011: 530) habla de los comienzos de Tony Renis, junto con otros artistas como Celentano, Gaber y Jannacci (que se presentaban como *I Due Corsari*) o Ricky Gianco, en locales de Milán como Santa Tecla, Arethusa o Bar Italia. Para la autora (2011: 532), Tony Renis, al igual que Joe Sentiero, Betty Curtis, Jimmy Fontana o Little Tony, forma parte del grupo de cantantes italianos que reconocen sus ascendencias y sus influencias y tienen la clara intención de renovar la canción italiana. Además, Tony Renis fue, junto con Modugno, uno de los primeros cantautores en alcanzar la fama internacional con sus propios temas.

Por su parte, Merolla (2011: 102) comenta que Renis fue uno de los cantantes favoritos de los jóvenes que sufrió, junto con Celentano, Rita Pavone, Pino Donaggio o Gino Paoli, las imposiciones de la *Commissione di Ascolto Dischi della RAI* («Comisión de Valoración de Discos de la RAI»), que valoraba toda pieza musical que fuera a ser transmitida por cualquiera de los programas radiofónicos de la Rai. Esta comisión estaba compuesta, según explica Galanti (1963: 1), por un grupo de expertos que, sin tener que dar explicaciones, decidían qué discos de los enviados por las casas fonográficas eran seleccionados o rechazados. Según Galanti, esta situación era

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inaceptable, pues Italia, siendo un país democrático, era uno de los pocos en los que la radio y la televisión eran monopolio exclusivo del Estado y, por tanto, del gobierno.

La mayor parte de los discos rechazados solían ser los de aquellos artistas jóvenes que aún no se habían afianzado en el mundo de la música (y entre los que se encontraba, como ya hemos dicho, Tony Renis, aunque luego este artista sí fuese aceptado gracias a *Quando, quando, quando*, su canción de mayor éxito). Por tanto, las casas discográficas tenían que encontrar otras maneras de expandirse (como ya mencionamos en otros análisis, los jukeboxes fueron muy importantes a este respecto). Los censores solían rechazar cualquier canción que contuviera ciertas alusiones sensuales o eróticas, aunque no fueran rigurosas, pues hemos de señalar que tales alusiones eran normalmente muy sutiles, pues el público de la época era un público, como dice Merolla (2011: 103) acostumbrado a las típicas rimas de *cuore-amore*.

Con estas aclaraciones sobre las *Commissioni* a las que se vio sometido Renis durante sus primeros años de carrera y a las que se veían sometidos los artistas de la época, queremos volver a incidir en el tema de la censura, algo muy común en la década de los sesenta. Vemos que España no era el único país con fuertes prácticas censoras, sino que en otros países como Italia, a pesar de contar con un gobierno democrático, también se imponían ciertas restricciones (normalmente relacionadas con el sexo o la religión).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.7. *Addio, addio / Addio, addio*

Italiano	**Español**
I miei sorrisi e i tuoi si sono spenti. Noi camminiamo insieme e siamo soli. Ci restano soltanto lunghi silenzi che voglion dire: Addio, addio. Il nostro amore, acqua di mare, è diventata sale. Le nostre labbra, inaridite, non hanno più parole. Guardami, guardami, lo sai che non è vero, non è vero che è finito il nostro amore. Addio, addio. Addio, addio. Guardami, guardami, ascoltami, fermati. Non è vero, perchè tu stai piangendo, perchè noi lo sappiamo, che ci vogliamo bene, che ci vogliamo bene e ci lasciamo. Addio, addio. Addio, addio. Amore mio!	Vivimos juntos sin poder amarnos. Andamos juntos sin poder mirarnos. Nos queda solamente un gran silencio que nos repite: *Addio, addio.* Tu amor y el mío es como el agua de un estanque perdido. Y nuestros labios, enmudecidos, ya no tienen palabras. Mírame, mírame, lo sabes, que no es cierto. No es verdad que nuestro amor haya acabado. *Addio, addio.* *Addio, addio.* Mírame, mírame, escúchame, óyeme. No es posible que a los dos nos separen, porque tú y yo sabemos que nos querremos siempre, que nos queremos siempre, y nos dejamos. *Addio, addio.* *Addio, addio.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La música de la canción en español se diferencia de la italiana en los mismos elementos que hemos estado viendo en las canciones anteriores, esto es, el tempo (ligeramente más rápido en español que en italiano) y en la instrumentación, siempre más abundante en las canciones españolas que en las originales italianas. Esta vez, sin embargo, observamos que la instrumentación ha influido de manera sutil en la ambientación del tema, que en español, a pesar de mantener los tonos melodramáticos que tanto caracterizan a la canción italiana, resulta un poco más alegre.

1.2. Letra:

Una vez más, nos encontramos ante una «adaptación de la traducción a la música» (Franzon, 2008) en la que se han tenido en cuenta elementos como el ritmo, la naturalidad, la correspondencia semántica con el texto original y la cantabilidad, que en este caso era especialmente complicada de mantener, ya que la canción en italiano está formada por frases entrecortadas y repeticiones que aportan dramatismo.

A pesar de que la traducción al español mantiene el contenido semántico, podemos observar, como hemos visto ya en otras ocasiones, que se ha producido un ligero cambio de temática. La canción original narra la historia de dos amantes que han dejado de quererse, pero que, cuando se van a dar el adiós definitivo, se dan cuenta de que siempre tendrán sentimientos el uno hacia el otro. A pesar de todo, se separan. En español, la pareja protagonista se quiere, pero por motivos ajenos a ellos que no quedan claros (¿adulterio, quizás?), no pueden estar juntos, por lo que se acaban separando y diciéndose adiós (véanse los apartados 1 y 1a del cuadro de abajo). En este caso, la canción española es más sugerente que la italiana.

El empleo de metáforas es muy elevado en esta canción. En español se han mantenido muchas de ellas, aunque no todas, o se han modificado algunas (véanse los apartados 2 y 2a del cuadro de abajo).

La canción se presenta nuevamente como una versión mixta, como se observa en las palabras principales (*addio, addio*). Ya hemos mencionado, en el análisis de otras canciones, la versiones mixtas pueden aparecer para evitar la repetición y la monotonía, dar un toque exótico al texto o bien para que la las palabras (aunque no se hayan traducido) encajen en la música, por cuestiones de métrica, ritmo o acentuación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nos encontramos, una vez más, ante una *cover* en español de un tema conocidísimo, que ganó el festival de Sanremo de aquel año, y cuya versión original también alcanzó la lista de éxitos en España. Esto nos conduce hacia otra de las razones que pueden dar lugar a la aparición de una versión mixta: la de hacer reconocible la canción mediante el mantenimiento de las palabras claves (cfr. Berselli, 2010 y Cioffi, 2010) (en este caso, *addio, addio*) (véanse los apartados 3 y 3 a del siguiente cuadro).

Italiano	**Español**
(1) I miei sorrisi e i tuoi si sono spenti. Noi camminiamo insieme e siamo soli.	(1a) Vivimos juntos sin poder amarnos. Andamos juntos sin poder mirarnos.
(2) Il nostro amore, acqua di mare, è diventata sale.	(2a)Tu amor y el mío es como el agua de un estanque perdido.
(3) Non è vero, perchè tu stai piangendo, perchè noi lo sappiamo, che ci vogliamo bene, che ci vogliamo bene e ci lasciamo. Addio, addio. Addio, addio. Amore mio!	(3a) No es posible que a los dos nos separen, porque tú y yo sabemos que nos querremos siempre, que nos queremos siempre, y nos dejamos. *Addio, addio.* *Addio, addio.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Interpretación:

La interpretación de Modugno es mucho más quejumbrosa que la de Guardiola, con más pausas dramáticas. La de Guardiola es más convencional, su voz no se quiebra tanto como la de Modugno. Según Borgna (1992: 226) Modugno posee una voz extraordinaria: nasal, apesadumbrada, destrozada. Su voz produjo una verdadera revolución en los fundamentos de la canción italiana. La traducción al español ha perdido (sutilmente), a través de la interpretación de José Guardiola, esta característica de la canción en italiano.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Una de las razones comerciales por las que *Addio, addio* se tradujo al español fue porque había sido la ganadora del Fesival de Sanremo de aquel año. El cantante José Guardiola se caracterizó, según Jurado (2012), por popularizar en España un gran número de versiones en español de canciones norteamericanas e italianas que «de otra forma nunca se hubieran conocido, ya que la industria discográfica apenas existía y en la radio (único medio de difusión) sólo se programaba música cantada en castellano». En el apartado dedicado a analizar los aspectos históricos, sociales y culturales, prestaremos especial atención a la figura de José Guardiola (que como se ha podido comprobar hasta el momento es el cantante español que más veces aparece en este corpus) y a la influencia que sus interpretaciones (en español) de canciones italianas tuvieron en nuestro país.

Volviendo a los componentes comerciales, una de las vías más importantes para la expansión comercial de canciones en la Italia de los sesenta fueron los festivales. Como ya hemos señalado, *Addio, addio* fue la ganadora del Festival de Sanremo de 1962, hecho que hizo que la canción se convirtiera en un éxito de ventas e incluso se exportara a otros países, como España, donde el Festival de Sanremo era muy popular. Los festivales de la canción se convirtieron en un fenómeno comercial, social y cultural y su objetivo principal era el de lanzar canciones (y artistas) al mercado. Los festivales italianos más famosos eran el Festival de Sanremo, el Festival de Nápoles -dedicado a la canción napolitana-, el Cantagiro -destinado al público más joven-, el Canzonissima, el Disco per l'Estate y el Festivalbar (*vid.* Borgna, 1992 y Cioffi, 2010).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Como ya hemos apuntado, *Addio, addio*, que Modugno interpretó junto con Claudio Villa, ganó el Festival de Sanremo de 1962. Era la tercera ocasión (y no la última) en la que Modugno ganaría este festival con una canción melodramática que rompió con la innovación que supuso *Volare* en el festival de 1958. Modugno demostró con esta canción que era un artista polivalente.

Volare, como hemos dicho, no guardaba ninguna relación con esta nueva canción de Modugno, ni con otras posteriores como *Dio, come ti amo* (que ganó Sanremo en 1966) o las que cantó en dialecto (recuérdese *Tu si"na cosa grande*, que ganó el Festival de Nápoles de 1964). Todo esto sugiere que Modugno fue, en un primer momento, el gran innovador de la canción italiana, padre de los cantautores, pero que después se convirtió en un continuador de la tradición. El artista siempre fue muy innovador en el plano interpretativo, pero canciones como ésta son la prueba de que, después de *Volare*, dedicó gran parte de sus esfuerzos en demostrar respeto hacia el pasado (Fabbri, 2008: 113).

Gaspari (2009: 322) relata cómo Modugno se mostró muy tenso antes de salir a escena en 1962 en el Festival de Sanremo, a pesar de ser un veterano del festival y ser considerado *Il Re di Sanremo* («El Rey de Sanremo»). Según Gaspari, todos los artistas que se presentaban a Sanremo se veían sometidos a una fuerte presión, por las votaciones y el revuelo mediático que conllevaba una exclusión. No obstante, Sanremo siempre ha supuesto una gran oportunidad para los cantantes italianos. Ese mismo año, por ejemplo, un joven Tony Renis presentó *Quando, quando, quando*, que aunque quedó en cuarta posición acabó dando la vuelta al mundo.

Hemos hablado de la supuesta contradicción que supuso en la carrera de Modugno el hecho de ganar Sanremo con una canción tan clásica y haciendo dúo con Claudio Villa, llamado el *reuccio* («reyezuelo») de la canción tradicional y que había sido, además, desbancado en 1958, precisamente, por *Nel blu dipinto di blu*. Sin embargo, fuera de los escenarios, cuenta Jachia (1998: 26), Villa era un hombre de izuiqerdas comprometido que introdujo a Modugno en la política (quien –ya quedó apuntado– a finales de los ochenta acabó siendo diputado y senador).

Como ya hemos señalado, José Guardiola es, con diferencia, el artista que interpreta el mayor número de canciones en español que aparecen en este corpus (ocho de dieciocho). En este apartado queremos hacer hincapié en la figura de este artista.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fallecido el 8 de abril de 2012 en la ciudad de Barcelona a los 82 años, la muerte de Guardiola (conocido como el *crooner* de España) supuso, de acuerdo con Jurado (2012), el cierre de un importante capítulo de la historia musical española. Según Jurado, el artista desafió algunas de las imposiciones franquistas que controlaban el panorama sociocultural español al ser uno de los primeros en interpretar canciones en su lengua, el catalán, y al hacer conocidos, gracias a su traducción al español, muchos de los temas más famosos de la música norteamericana e italiana.

Guardiola, nacido el 22 de octubre de 1930 en Barcelona, se inició en el mundo de la música cuando comenzó a cursar estudios de saxofón en el conservatorio municipal de su ciudad. En 1948 fundó una orquesta conocida como los Crazy Boys, en la que tocaba el saxo. Después de que ésta se disolviera, Guardiola abandonó el saxofón y se dedicó plenamente a la carrera de cantante. Sus primeros éxitos fueron gracias al Festival de la Canción de Benidorm. A raíz de estos se dedicó a la interpretación de grandes hits internacionales traducidos al español. Jurado menciona canciones como *Verde campiña, Mackie el navaja, Los niños del Pireo, Venecia sin ti, Pequeña flor* o una de las canciones de nuestro corpus, *Cuando, cuando, cuando*. Jurado destaca el tema *Dieciséis toneladas*, «cuya letra hispana ha quedado indefectiblemente unida a su profunda y calurosa voz».

Guardiola también participó en la difusión internacional de canciones de consumo españolas y lo hizo concursando en los diferentes festivales de la época. En 1962 (año en el que estuvo en la lista de éxitos españolas con la traducción castellana de *Addio, addio*), triunfó en el Festival de la Canción Mediterránea con *Nubes de colores*. Al año siguiente no repitió este éxito en Eurovisión, donde representó a España con la canción *Algo prodigioso,* ya que alcanzó el puesto número 12.

El artículo de Jurado deja entrever el papel tan importante que desempeñó Guardiola en la introducción de la canción italiana (y, consecuentemente, de cierta parte de la cultura italiana) en España. En 1958 (año fundamental, como hemos visto, en la música de consumo italiana) publicó uno de los primeros discos en catalán, titulado *José Guardiola canta en catalán los éxitos internacionales*, donde se incluía una versión de *Come prima* en catalán, llamada *La primera vegada*. Un año después grabó en catalán varios éxitos de Sanremo. Sus mayores éxitos fueron, sin embargo, siempre en castellano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.8. *Stand by me/ Pregherò / Rezaré*

Inglés	Italiano	Español
When the night has come and the land is dark and the moon is the only light we see.] No I won´t be afraid, no I won´t be afraid, just as long as you stand, stand by me.] And darling, darling stand by me, oh, stand by me, stand by me, stand by me. If the sky that we look upon] should tumble and fall and the mountain should crumble to the sea. I won´t cry, I won´t cry, no I won´t shed a tear, just as long as you stand, stand by me.] And darling, darling stand by me, oh, stand by me, stand by me, stand by me. Whenever you´re in trouble won´t you stand] by me, oh, stand by me, oh, stand by me, stand by me, stand by me.] And darling, darling stand by me, oh, stand by me, stand by me, stand by me.	Pregherò per te che hai la notte nel cuor. E se tu lo vorrai, crederai. Io lo so perché tu la fede non hai, ma se tu lo vorrai crederai. Non devi odiare il sole perché] tu non puoi vederlo, ma c'è, ora splende su di noi, su di noi.] Dal castello del silenzio Egli vede anche te e già sento che anche tu lo vedrai.] Egli sa che lo vedrai. Solo con gli occhi miei ed il mondo la sua luce riavrà. Io t'amo, t'amo, t'amo, O-o-oh! Questo è il primo segno che dà] la tua fede nel Signor, nel Signor, nel Signor. Io t'amo, t'amo, t'amo, O-o-oh! Questo è il primo segno che dà] la tua fede nel Signor, nel Signor, nel Signor. La fede è il più bel dono che il Signore ci dà. Per vedere Lui e allor: Tu vedrai [x4].	Rezaré por ti que me diste tu amor. Y por ti, mi dolor, rezaré. Yo no sé por qué tu querer fue mi cruz y la luz de un altar te brindé. No sé si llorar consuela mi sed] si Dios quiere escucharme, rezo por el beso que jamás olvidé.] Mi plegaria hasta el cielo yo le debo por ti, te amaré solo a ti con ansiedad] de que seas feliz hasta la eternidad. Yo te juro que te quiero y mi verdad] es que te amo, te amo tanto que sin temor hoy le pido al Señor oiga mi plegaria de amor por ti, de amor por ti. Te amo, te amo tanto que sin temor hoy le pido al Señor oiga mi plegaria de amor por ti, de amor por ti. Es que te amo tanto, te amo tanto que sin temor hoy le pido al Señor oiga mi plegaria de amor, de amor por ti, de amor por ti.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La traducción al español de *Pregherò* respeta la melodía y la estructuración de la canción italiana, que, a su vez, respeta la melodía y la organización de las estrofas de la canción original en inglés. La estructuración de las estrofas es la misma y la instrumentación es similar tanto en la canción en español como en la canción en italiano, ya que el bajo se convierte (al igual que sucede con la canción original en inglés) en el componente principal de la canción.

1.2. Letra:

En la traducción española se ha mantenido la rima y se ha respetado el ritmo de la canción italiana. Sin embargo, el contenido semántico de la traducción española ha sufrido cambios. Como la traducción italiana es, a su vez, una traducción libre de la canción inglesa, siguiendo nuevamente las propuestas de Franzon (2008), diremos que la traducción española, con respecto a su original italiana, es una «traducción adaptada a la música», mientras que en la traducción italiana, en comparación con su original en inglés, se han creado «nuevas letras respetando la música». Así, en inglés el narrador pide a una persona querida que permanezca a su lado (*stand by me*) en los momentos difíciles, y en italiano, Celentano le canta a la persona amada sobre las ventajas espirituales de creer en Dios, así como que Dios y la fe están presentes a través del amor. En la traducción al español se ha intentado mantener la presencia del sentimiento religioso, que es, al fin y al cabo, la esencia de la canción y se repiten palabras como «rezaré», «cruz», «altar», «Dios», «plegaria» o «Señor»; no obstante, el sentido de la canción difiere del texto italiano, ya que en éste el narrador le cuenta a la persona amada cómo reza al Señor por su amor.

Hasta el momento, no nos hemos detenido a examinar la consecución de uno de los elementos propuestos por Low (2003a, 2005), junto con la rima, el ritmo, la cantabilidad y la fidelidad al contenido. Nos referimos a la naturalidad. En las canciones examinadas, hemos podido comprobar cómo, normalmente, el texto traducido sonaba natural. Sin embargo, se han dado casos, como el que estudiamos aquí, en los que el lenguaje de la canción está falto de coherencia semántica (lo que conlleva que el texto no suene natural), como sucede en el siguiente caso:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Español
Mi plegaria hasta el cielo yo le debo por ti, te amaré solo a ti con ansiedad de que seas feliz hasta la eternidad.

Según algunos autores, de entre los que destacamos a Marc Martínez (2011: 51-61), en los textos de las canciones de consumo (y en concreto, de aquellas canciones de consumo que dentro de la música ligera no son consideradas canciones de autor) se pueden identificar diferentes funciones poéticas que elevarían entonces estos textos a la categoría de texto poético. En las canciones analizadas hasta ahora, ha sido habitual encontrarnos con la presencia de figuras literarias (como las metáforas). En este caso, debido a que el orden de las palabras ha sido invertido en esta construcción, podríamos pensar que nos encontramos ante un hipérbaton. No obstante, observamos una falta de coherencia semántica, por lo que la naturalidad en esta ocasión no se ha conseguido. Sin embargo, hay que señalar que si en ocasiones no se sigue la semántica en una canción esto se debe a los cortes que se hacen al cantar.

En la canción también encontramos otros elementos gramaticales que causan la pérdida de naturalidad, como la elipsis de la conjunción «que» en la frase «hoy le pido al Señor (que) oigan mi plegaria».

1.3. Interpretación:

El intérprete de la canción en español y en italiano es el mismo: Adriano Celentano, por lo que a priori, y como efectivamente ocurre, no se debería dar ningún tipo de traducción a nivel interpretativo o de puesta en escena. Con respecto a la canción original en inglés sí se pueden detectar algunas variaciones en la interpretación, ya que B. E. King solía interpretar *Stand by me* de un modo dulce, romántico e incluso, melancólico (salvo en el estribillo, donde la voz adquiría un poco más de fuerza). Por su parte, Celentano interpreta *Pregherò* y *Rezaré* con la pasión y el desgarro que lo caracterizaban e hicieron famoso. De Celentano ya dijimos que era el Elvis italiano, pues el artista solía copiar sus gestos y sus bailes, otorgándoles al mismo tiempo un toque personal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

En el caso de *Pregherò*, la intención comercial está bastante clara, ya que el hecho de que Celentano realizara una versión del famosísimo tema estadounidense *Stand by me* suponía un claro éxito de ventas. No es extrañar, por tanto, que con los mismos propósitos que en Italia se hiciera la traducción al español, de cuya presentación se encargaría también el propio Celentano. La canción fue un éxito en los dos países. En España, particularmente, tanto la canción italiana como la española estuvieron en las listas de las más vendidas durante mucho tiempo (12 y 8 semanas, respectivamente).

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Compuesta por B. E. King, J. Leiber y M. Stoller en 1961, *Stand by me* (Atco, 1961) fue una adaptación de un tema góspel de 1955 interpretada por The Staples Singers. Nada más ser lanzada al mercado, la canción se convirtió en un éxito y alcanzó uno de los diez primeros puestos de la *Billboard* estadounidense en dos ocasiones, en 1961 y, años más tarde, en 1986, coincidiendo con el estreno de la película *Stand by me* (*Cuenta conmigo*), de la que era tema principal. La revista *Rolling Stone* la catalogó en el puesto 121 de entre las 500 mejores canciones del mundo, ha sido traducida a numerosos idiomas, así como versionada por una gran variedad de artistas. Destaca, por ejemplo, la versión que John Lennon interpretó en su disco *Rock 'n' Roll* (Apple Records, 1974).

Por su parte, *Pregherò* es la versión italiana que Celentano realizó de *Stand by me* en 1963. El artista, que años antes había alcanzado la fama con canciones como *Il tuo bacio è come un rock* o *24.000 baci*, en las cuales predominaban los ritmos del rock and roll estadounidense de los cincuenta y en las que las letras destacaban por su componente sensual, adquirió por aquella época «una irrefrenabile e fastidiosissima vocazione pedagogico-religiosa. Celentano non si limita più a credere, vuole convertire. Non li piace solo raccontare, vuole fare educazione di massa»[109] (Berselli, 2007: 28). Borgna (1992: 250) se refiere a este periodo de Celentano como un periodo de crisis místicas y de inclinación hacia los mensajes universales.

Esta nueva faceta del artista se tradujo en una serie de canciones de carácter religioso y moralista que comienza, precisamente, con *Pregherò*, y a la que le siguieron

[109] «una irrefrenable y fastidiosa vocación pedagódico-religiosa. Celentano no se contenta con creer, quiere convertir. No sólo le gusta contar historias, quiere educar a las masas».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ciao ragazzi (Clan, 1965) y *Chi era lui* (Clan, 1966). De acuerdo con Berselli (2007: 29) *Pregherò* era una «versión clerical de Stand by me», *Ciao ragazzi*, «una specie de gospel italianizado» y *Chi era lui* «un evangelio apócrifo como cara B del *Ragazzo della via Gluck*». En todas estas canciones siempre estaba presente «la urgencia del "mensaje"».

Celentano presentó en España la traducción española, que se llamó *Rezaré*, el mismo año que presentó *Pregherò*. Las connotaciones religiosas de esta canción se han mantenido en muchas de las distintas traducciones al español, también conocida como *Rogaré*[110]. La traducción española de *Pregherò*, interpretada por el propio Celentano, apareció, según comenta Telve (2012: 191), en un episodio de la serie de televisión *Cuéntame* en 2002, dedicado al año en que fue lanzada la canción (1963).

La primera pregunta que surge al respecto de los componentes socioculturales de la traducción al español de *Pregherò* es ¿por qué la traducción española se hizo a partir de la canción italiana, siendo ésta a su vez una traducción de un tema estadounidense internacionalmente conocido?, o en otras palabras, ¿por qué no se tradujo directamente desde el inglés? La razón primera es que si Celentano iba a ser el artista encargado de su interpretación en España, lo lógico es que éste tradujera a partir de su propia versión y no de la canción original. Sin embargo, si se examinan con detenimiento las listas de éxitos en la España de los sesenta (Salaverri 2005) se deducen otros motivos que responden a nuestra pregunta, como que la música popular española de aquella época estaba muy influenciada por la música pop francesa e italiana, sobre todo, a inicios de la década. Más tarde se produjo la invasión del pop británico (a mediados de los sesenta), aunque esto no quiere decir que los jóvenes españoles abandonaran sus gustos por la música que llegaba desde Francia e Italia.

Como vimos en el capítulo III, en los sesenta España se encontraba bajo la dictadura franquista y sus relaciones con otros países eran escasas. Es cierto que a partir de los sesenta se vivió una apertura internacional; sin embargo, España arrastraba una fuerte herencia de aislamiento. La cultura española durante la época franquista se basó en la exaltación de lo nacional y los valores sociales imperantes eran aquellos centrados en la moral católica y la familia. Por consiguiente, no debería resultar extraño que la canción *Rezaré* viniera del italiano y no del inglés y, por supuesto, que mantuviera aquellas connotaciones religiosas.

[110] Ejemplo de ello es la versión de Silvio Fernández Melgarejo *Rezaré,* de su disco *Fantasía Occidental* (Mano Negra, 1988), en las que homenajea a las imágenes marianas de la Semana Santa sevillana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.9. Stasera pago io /Esta noche pago yo

Italiano	**Español**
Amici, amici, non andate via, restate ancora a bere due bicchieri. Stasera pago io, stasera pago io, e poi andrò a cantare al suo balcone. Amici, amici, quello è il suo balcone, adesso le farò una serenata. Guardate la finestra è ancora illuminata. Colei che mi lasciò non può dormire. Che vuoi, vecchia portiera? E lasciami cantare! Dormi e non mi scocciare. Ma cosa stai dicendo! Non fare la cretina! È morta stamattina! È morta stamattina. Amici, amici, andatevene via, vi prego, voglio rimanere solo. Stasera pago io, stasera pago io, stasera pago io, col mio dolor. Lalaralalara.	Amigo, no te vayas que no es hora, te pido que tomemos unas copas. Yo pago esta noche, yo pago esta noche, y luego rondaremos su balcón. Amigo, aquel balcón es de mi amada. Después le ofreceré mi serenata. Aquella es la ventana, aquella iluminada, ahí tranquilamente dormirá. Mas cuando mis canciones sonaban por el aire alguien gritó: ¡silencio! que nadie ya la ronde, ni mire a su ventana que ha muerto esta mañana, ha muerto esta mañana. Amigo, yo te pido que te vayas, que quiero, por favor, quedarme solo. Yo pago esta noche, yo pago esta noche, yo pago esta noche, con mi dolor. Lalaralalara.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

Tanto en la traducción española de *Stasera pago io* como en su versión original italiana la instrumentación es similar, pues en ambas imperan los violines, los instrumentos de percusión y la trompeta, la cual dota a la canción de un gran patetismo. Los coros también están presentes en las dos canciones, aunque en la traducción al español se trata de coros de voces masculinas y en la original italiana, de voces femeninas. El tempo es, como ocurre con casi todas las interpretaciones de José Guardiola, ligeramente más rápido que en italiano, lo que hace que la canción en español pierda, de manera sutil, ese patetismo ya mencionado y tan definitorio.

1.2. Letra:

El texto de la canción en español es una traducción que se ha adaptado a la música y que presenta ciertos párrafos en los que tanto el tono como el contenido semántico se han suavizado (rasgo propio de las *covers*). Pero antes de entrar de lleno en este asunto, destacaremos algunas de las características lingüísticas que han definido el texto original en italiano. Nos encontramos, de nuevo, ante una creación (al igual que sucedía con *Nel blu dipinto di blu* y *Addio, addio*) de Domenico Modugno, esta vez sin Franco Miggliacci, y en la que se aprecia un retorno a los cánones clásicos de la canción italiana:

Desde el punto de vista de la morfología y la morfosintaxis, podemos observar una notable presencia de los pronombres de primera y segunda persona del singular. En esta ocasión se aprecia, sobre todo, el pronombre de primera persona *io,* ya presente en el título y en el estribillo (*Stasera pago* ***io***). También percibimos la presencia de pronombres de tercera persona (*lui, lei*). Nos encontramos también con el empleo de una forma más arcaizante del pronombre demostrativo de tercera persona del singular en femenino, *colei*, que se utiliza normalmente para introducir una frase relativa, como sucede aquí («colei che mi lasciò non può dormire»). Resulta llamativo que no se haya optado por emplear el pronombre demostrativo *quella,* cuyo uso es mucho más frecuente en el lenguaje de la canción, según nos comentaban Antonelli y Borgna. Ello se debe a que por razones de acentuación en la melodía encajaba mejor el pronombre *colei.*

Desde el punto de vista sintáctico, destaca la presencia de la rima (*serenata* / *illuminata*, *cantare* / *scocciare* o *cretina* / *stamattina*), que en la traducción esta vez se ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podido conservar mediante el uso de rimas consonates y asonantes (*ventana* / *mañana*, *amada* / *serenata*). En esta canción encontramos el uso de, siguiendo la terminología de Scholz (1998: 211), un «dialogo dimezzato» en el que habla sólo la primera persona («Che vuoi, vecchia portiera? / E lasciami cantare! / Dormi e non mi scocciare! / Ma cosa stai dicendo! / Non fare la cretina! / È morta stamattina!»). Según della Corte (2005: 20) el diáologo representa uno de los rasgos constitutivos de ciertos textos-canciones, como sucedía en *Come prima*, y se emplea para garantizar la compresión de la historia que se cuenta desde la primera vez que se escucha. En la traducción al español, este diálogo se ha representado con el estilo directo («Mas cuando mis canciones / sonaban por el aire / alguien gritó: "¡silencio! / Que ya nadie la ronde / ni mire a su ventana / ha muerto esta mañana"»).

Desde el punto de vista léxico y semántico encontramos el empleo de un léxico coloquial y popular, tal y como denota el empleo del verbo *scocciare* que en italiano tiene una connotación familiar y que significa «molesta, fastidiar». También encontramos troncamientos clásicos como *cuor* y otros más modernos que intentan imitar la lengua hablada, como sucede como *stasera.* Semánticamente, la presente canción alude, según Della Corte (2005: 20), a la concepción ideológica que el mundo occidental tiene del amor, que se presenta como algo irracional, lejano, pasado, eterno, relacionado con la anulación de la persona o con la traición, como sucede en la canción original italiana («colei che mi lasciò non può dormire» / «la que me dejó no puede dormir»), en la que la muerte de la amada parece un castigo. Como ya dejamos entrever anteriormente, la traducción española ha suavizado este hecho, y no deja rastro alguno de traición («ahí tranquilamente dormirá»). Además, miestras que en italiano, el protagonista sugiere ir al balcón de la muchacha a *farle una serenata*, lo cual puede entenderse también como que va a ir a su balcón a mofarse de ella, en español se ha mantenido el significado romántico de rondar a la amada. En el siguiente cuadro se observa el cambio semántico que ha sufrido la traducción española:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Italiano	Español (trad. literal)	Español
Guardate la finestra è ancora illuminata. Colei che mi lasciò non può dormire. Che vuoi, vecchia portiera?] E lasciami cantare! Dormi e non mi scocciare Ma cosa stai dicendo! Non fare la cretina! È morta stamattina! È morta stamattina!	Mirad la ventana aún está iluminada. La que me dejó no puede dormir. ¿Qué quieres, vieja portera? ¡Déjame cantar! Duerme y no me molestes. Pero, ¿qué estás diciendo? ¡No seas tonta! ¡Ha muerto esta mañana! ¡Ha muerto esta mañana!	Aquella es la ventana, aquella iluminada, ahí tranquilamente dormirá. Mas cuando mis canciones sonaban por el aire alguien gritó: «¡silencio! Que nadie ya la ronde, ni mire a su ventana que ha muerto esta mañana] ha muerto esta mañana».

1.3. Interpretación:

Tal y como hemos comentado en las canciones precedentes que también habían sido interpretadas por Modugno, el estilo interpretativo del cantante de *Nel blu dipinto blu,* del que destaca, sobre todo, su manera de modular la voz, es uno de los factores que hacían que sus canciones se convirtieran en un éxito. En el presente caso, vemos cómo la interpretación de Modugno es, una vez más, mucho más dramática que la de Guardiola, pues mientras el cantante barcelonés interpreta la canción en español de forma más melodiosa, la *performance* de Modugno es mucho más desgarradora, y en el tono de su voz puede apreciarse la ira, la rabia, la pena y el desconsuelo que transmite la interpretación del cantante.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

La traducción al español de *Stasera pago io* fue interpretada, entre otros artistas españoles, por José Guardiola, de quien hablamos en el análisis de la canción anterior a ésta. *Stasera pago io* fue otro de los éxitos de Modugno en el inicio de los sesenta. *Esta noche pago yo* apareció en un EP de la casa discográfica Vergara que incluía, además, otros éxitos (traducidos también al español o cantados en su idioma original) como

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Chariot (escrita por Del Roma, J.W. Stole y Jacques Plante), *Un primer amor* (de Bill, Doree y Post) y *Je t'attends* (de Charles Aznavour y Gilbert Bécaud). Como podemos observar, la traducción de canciones en los sesenta era una manera de trasvase sociocultural y, sobre todo, una forma de hacer dinero.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

La canción *Stasera pago io,* escrita y compuesta por Modugno, fue publicada en septiembre de 1962 por la casa discográfica Fonit. Se publicó en un soporte de 45 rpm, siendo la cara b *Bagno a mezzanotte,* compuesta por Modugno y Miggliacci. La orquesta con la que Modugno grabó este disco estuvo bajo la dirección de Nello Ciangherotti, gran amigo de Modugno, y con quien el artista había grabado otros éxitos, como *Addio, addio* (Discografia Nazionale della Canzone Italiana, en línea).

Un año más tarde, en 1963, y debido a su éxito, *Stasera pago io* formaría parte del décimo tercer álbum de Modugno, titulado *Tutto è musica.* En dicho LP aparecían canciones de gran éxito, como *Nel blu dipinto di blu* o *Piove*, con la que Modugno había ganado el Festival de Sanremo de 1959. En la portada del disco aparecía Modugno volando sobre un cielo azul, en alusión a la canción que lo llevó a la fama.

Hemos comentado, en uno de los apartados anteriores, el rol tan importante que desempeñó la traducción en el mercado musical de los años sesenta, ya que las canciones no eran más que productos que se vendían y compraban en los diferentes países y la única manera de conocer las letras, de hacerlas accesibles y entendibles al público, era a través de su traducción.

Un hecho impactante es que los encargados de realizar las traducciones de las canciones permanecían en el más completo anonimato, a pesar de la enorme relevancia y visibilidad de la traducción en esta época. El traductor al español de *Stasera pago io* fue C. Mapel, pseudónimo de Augusto Algueró, quien es a su vez el responsable de la mayoría de las traducciones que aparecen en este corpus (ha traducido todas las de Modugno, como *Nel blu dipinto di blu* y *Addio, addio*, por ejemplo).

El proceso de investigación para encontrar información sobre este traductor invisible ha sido complicado. El primer dato que tuvimos al respecto fue en el libro de Vázquez Montalbán *Cancionero general 1939-1975* (Lumen, 1972), donde en la traducción de *Nel blu dipinto di blu* se indicaba que la letra española era de C. Mapel.

En una entrevista a Miguel Ríos, el famoso roquero español afirmaba que C. Mapel era el pseudónimo de Augusto Algueró. Esto llamó especialmente nuestra atención, pues en el *Cancionero* de Vázquez Montalbán aparecía que la traducción (o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«adaptación», como se especificaba en este caso) de *Quando, quando, quando* al español había corrido a cargo de A. Algueró. La entrevista a Miguel Ríos había sido publicada (en cinco partes, debido a su extensión) por Manrique y Puchades (2007) y había tenido lugar en diciembre de 1999. Como decíamos, durante un momento de la entrevista se pregunta a Miguel Ríos sobre el procedimiento de selección (y su posterior traducción) de canciones en la España de los sesenta. Véase el siguiente extracto:

> [...] A la vez íbamos a las editoriales a conseguir canciones para poder grabar en mejores condiciones.
>
> *¿Podías elegir las canciones?*
>
> Realmente las escogía Augusto Algueró, que te decía: «Que te enseñe Berqui unas canciones», y éste: «Mira que canción más buena». Oías una canción en inglés que te gustaba y tenías que esperar a que te la pasaran en español.
>
> *¿Quién las traducía?*
>
> C. Mapel, un personaje histórico, nunca lo conocí. Creo que era un seudónimo de Algueró para varios «negros» que trabajaban para él. Traducían todo. Tú le decías: «Augusto, ¿puedo cambiar una línea aquí?» Y él: «Sí, sí, pero se lo preguntaré a C. Mapel, a ver qué dice». C. Mapel nunca apareció y le pareció perfecto que hiciéramos todos los cambios que quisiéramos. Eso sí, sin tocar su derecho de adaptador.

Como podemos observar, C. Mapel era el pseudónimo con el que Augusto Algueró firmaba muchas de sus traducciones (o «adaptaciones», «arreglos» o «letras en español»).

Tras esto, seguimos profundizando en nuestra búsqueda y dimos con un *Boletín Oficial del Estado*, con fecha de 20 de octubre de 1964, en el que se recogía el *Registro general de la propiedad intelectual*[111]. En él aparece el nombre de C. Mapel en once ocasiones, coincidiendo con once canciones en las que él se ha encargado de la «adaptación», y se indica que, efectivamente, se trata del pseudónimo de Augusto Algueró Algueró.

Augusto Algueró Algueró es un compositor español que nació en 1906 y murió en 1992. Su hijo, Augusto Algueró Dasca (1934 – 2011) también fue un famoso

[111] Disponible en < http://www.boe.es/boe/dias/1964/10/20/pdfs/C00001-00078.pdf> [Consulta: 23/4/2013]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compositor, arreglista y director de orquesta. Padre e hijo eran conocidos, simplemente, como Augusto Algueró, y colaboraron profesionalmente en numerosas ocasiones, como lo demuestra otro *Boletín Oficial del Estado*[112], fechado en 17 de febrero de 1967, en el que aparecen 19 referencias a C. Mapel y en donde se puede observar que padre (Augusto Algueró Algueró) e hijo (Augusto Algueró Dasca) colaboraban «adaptando» y «arreglando» (esto es, traduciendo) al español diferentes canciones extranjeras, la mayoría provenientes de Gran Bretaña, EE. UU. e Italia. A pesar de la enorme trayectoria que los Algueró recorrieron como traductores de canciones, profesionalmente se les reconoció más por su faceta de compositores y directores de orquesta. En un artículo publicado el 16 de enero de 2011 en *El País*[113], con motivo de la muerte de Augusto Algueró Dasca, sólo se hace mención a su carrera traductora con la frase siguiente: «[...] Algueró, conocido también por su larga trayectoria como arreglista». Entendemos que el término «arreglista» engloba, no sólo la capacidad del músico como arreglista musical, sino como adaptador de las letras extranjeras al español. En definitiva, como traductor.

Aunque en los *Boletines Oficiales del Estado* que hemos encontrado es sólo Augusto Algueró (padre) quien adopta el pseudónimo de C. Mapel, existen algunos sitios web, como *Discogs* [114], en los que tal pseudónimo también se asocia con Augusto Algueró (hijo). Esto nos recuerda las palabras de Miguel Ríos en la entrevista mencionada arriba, donde señalaba que C. Mapel podría haber sido el pseudónimo de un grupo de personas (los «negros» de Algueró, según creía Ríos) que lo «traducían todo». Quizás el roquero no anduviera desencaminado con respecto a la identidad múltiple de C. Mapel, pues es posible que C. Mapel fueran los Algueró.

Lo que sí queda claro es que la invisibilidad de los traductores de canciones en la España de los sesenta era un hecho y que la denominación que éstos adoptaban era la de «adaptadores», en lugar de «traductores». Además, hemos visto en la figura de los Algueró que los traductores de canciones no eran traductores como tal, sino, como ha sucedido en este caso, profesionales de la industria musical (compositores, directores de orquesta, letristas). Esto nos recuerda a las afirmaciones de Susam-Sarajeva (2008) con

[112] Disponible en <http://www.boe.es/boe/dias/1967/02/17/pdfs/C00001-00064.pdf> [Consulta: 23/4/2013]

[113] Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/01/16/actualidad/1295132402_850215.html > [Consulta: 23/4/2013]

[114] Disponible en <http://www.discogs.com/artist/C.+Mapel> [Consulta: 23/4/2013]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

respecto a la inexistencia de una delimitación conceptual y terminológica clara de la traducción de canciones (la cual no se considera «traducción», sino «adaptación», «versión» o «reescritura»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.10. *Uno per tutte / Uno para todas*

Italiano	Español
Sei quasi fatta per me, dipinta per me. Claudia. Però confeso che tu mi piaci di più. Paula. Di tutte, tutto mi va, uh la la la. Sempre! Non so decidermi mai. Mi trovo perciò nei guai. Vi penso e vedo cieli senza nuvole. E mille mandolin(e) m' accarezzano. Poi apro gli occhi allor e mi accorgo che non c'è, non c'è nessuna accanto a me. Innamorato di te, desidero te. Laura. Non sono bello, però che colpa ne ho. Giulia. Ho sulla bocca per voi, uh la la la. Baci! Ed io li dedico a chi per prima dirà di sì. Vi penso e vedo cieli senza nuvole. E mille mandolin(e) m' accarezzano. Poi apro gli occhi allor e mi accorgo che non c'è, non c'è nessuna accanto a me. Innamorato di te, desidero te. Laura. Non sono bello, però che colpa ne ho. Giulia. Ho sulla bocca per voi, uh la la. Baci! Ed io li dedico a chi per prima dirà di sì. (x3)	Te llevo dentro de mí. Y pienso en ti. Claudia. Pero confieso que tú me gustas aún. Nadia. De todas, todo me va, uh la la la. ¡Siempre! Yo decidirme no sé. Y espero que al fin podré. Si sueño veo el cielo lleno de color. Y miles de mandolinas cantan al amor. Y al abrir los ojos, solo estoy, pues nadie, nadie está cerca de mí. Enamorado de ti, te quiero a ti. Laura. No soy un tipo ideal, pero qué más da. Sonia. Un beso a todas daré, uh la la la. ¡Besos! A quien primero que a mí prometa en darme el sí. Un beso a todas daré, uh la la la. ¡Besos! A quien primero que a mí prometa en darme el sí. A quien primero que a mí Prometa en darme el sí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La canción italiana es más simple que su versión española en lo que a instrumentación y coros se refiere. En ella se aprecian violines, una sencilla percusión y un órgano. La canción italiana es, además, más larga que la española, pues justo después del solo instrumental (que tiene lugar después del verso «ed io li dedico a chi / per prima dirà di sì») vuelve a repetirse completamente, en concreto, desde el verso «vi penso e vedo cieli / senza nuvole».

Por su parte, la traducción española está más orquestada, pues en ella se perciben, además de los violines y la sencilla percusión, varios instrumentos de viento y un piano. Además, la traducción española cuenta con un coro de voces masculinas que acompañan en casi todo momento a la voz de José Guardiola. En comparación con su original italiana, la canción español es más corta, pues después del solo instrumental (tras el verso «a quien primero que a mi / prometa en darme el sí»), comienza a repetir sólo el final de estribillo (a partir de «un beso a todas daré»).

1.2. Letra:

En la canción italiana la rima está muy presente, como sucede con *tu* / *più*, *mi va* / *la là*, *mai* / *guai*, *che* / *me*, *però* / *ho*, *chi* / *sì*. La rima, como bien sabemos, es uno de los aspectos que, de acuerdo con Low (2003, 2005), debe intentar mantenerse en una canción, dependiendo del peso que ésta tenga dentro de ella. En este caso, la rima se ha mantenido con éxito en la traducción española, según podemos observar en casos como *mi* / *ti*, *tú* /*aún*, *me va*/ *la lá*, *sé* / *podré*, *color* / *amor*, *ideal* / *da*, *mi* / *sí*.

El hipérbaton es otra característica (poética) que se encuentra presente en el texto italiano, como se puede ver en el siguiente ejemplo: «ho sulla bocca per voi (uh la la là) baci». En español, los hipérbatos se han mantenido en más ocasiones, e incluso son más llamativos que en el texto italiano, como ocurre en versos como «un beso a todas daré (uh la la lá) ¡Besos! A quien primero que a mi prometa en darme el sí», donde el quiasmo se ve inflado por «que» y «en» para completar las sílabas y modular la acentuación.

Una característica peculiar que presenta la traducción española está relacionada con la traducción de los nombres propios que aparecen en la canción original y, que además, riman entre ellos. Son los casos de *Claudia* y *Paula* y de *Laura* y *Giulia*, que en español han sido traducidos por las siguientes parejas de nombres: *Claudia* y *Nadia*, y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Laura y *Sonia*. Vemos cómo los primeros nombres de cada pareja (*Claudia* y *Laura*) se han mantenido en español, cosa que no ha sucedido con los segundos, esto es, *Paula* y *Giulia* en italiano, que han pasado a ser *Nadia* y *Sonia*. En español existen los nombres correspondientes a *Paula* y *Giulia*, que son *Paula* y *Julia*, respectivamente, los cuales no presentan problemas de rima, métrica o acentuación a la hora de encajar en el texto español. ¿Por qué entonces se ha decidido traducir estos dos nombres propios italianos por dos nombres propios tan diferentes en español? *Nadia* y *Sonia* también son nombres femeninos (de origen ruso) en italiano. Los motivos por los que el traductor haya decidido cambiar los nombres pueden ser variados y pueden ir desde la búsqueda del exotismo (debido, como ya hemos dicho, al origen ruso de estos dos nombres) o porque fueran dos nombres de moda en la década de los sesenta en España y, de este modo, el texto español resultase más atractivo al público de la época.O puede, simplemente, que fuera una broma privada del traductor, un guiño que ignoramos.

La última característica que destacaremos en el análisis de la letra al español de *Uno per tutte* es la presencia del humor en el texto italiano. El protagonista es un hombre enamoradizo al que le gusta cualquier tipo de mujer y que, por diversos motivos, como que no es muy agraciado físicamente, como demuestra el verso «non sono bello, però che colpa ne ho» («no soy guapo, pero qué culpa tengo yo»), está siempre solo y, por tanto, dispuesto a ofrecer su corazón a la primera mujer que le preste atención. La traducción española ha mantenido los rasgos humorísticos principales y el tono irónico de la canción, como vemos en el siguiente cuadro:

Italiano	**Español**
Innamorato di te, desidero te. Laura. Non sono bello, però che colpa ne ho. Giulia. Ho sulla bocca per voi, uh la la la. Baci! Ed io li dedico a chi per prima dirà di sì	Enamorado de ti, te quiero a ti. Laura. No soy un tipo ideal, pero qué más da. Sonia. Un beso a todas daré, uh la la la. ¡Besos! A quien primero que a mí prometa en darme el sí.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Interpretación:

En *Quando, quando, quando,* interpretada en italiano por Tony Renis y en español por José Guardiola, las voces de ambos artistas, así como su manera de cantar, guardaban ciertas similitudes que hacían que tanto la interpretación de la canción italiana como la de la española no presentasen grandes diferencias. En *Quando, quando, quando* vimos que el estilo de Renis era más melodioso, más dulce y más sensual que el de Guardiola. En este caso, observamos una nueva característica interpretativa del cantante italiano, y es que demuestra ser más cómico que su colega español. Acabamos de apuntar que el texto traducido había preservado los toques humorísticos del original. Estas notas de humor las ha mantenido Renis en su interpretación. Guardiola, por su parte, también ha trasladado el tono divertido del texto a su interpretación, pero lo ha hecho en menor medida que Renis. Como siempre, la interpretación de Guardiola es más convencional y clásica.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

La canción que aquí estudiamos ganó el Festival de Sanremo de 1963, lo que la convirtió en un éxito en Italia y en otros países, como España, donde la canción estuvo en la lista de éxitos tanto en italiano (interpretada, además, por los dos artistas que la había presentado en Sanremo, es decir, por Tony Renis y por Emilio Pericoli) como en español (interpretada por Guardiola). El Festival de Sanremo era y sigue siendo el más prestigioso festival de la canción italiana, del que salían grandes éxitos comerciales que se exportaban a otros países. Aunque haya perdido proyección internacional como festival, los autores premiados sí que reciben una mayor proyección fuera de Italia, como ha sucedido con los casos de Eros Ramazzotti o Laura Pausini. En un análisis anterior, señalamos que José Guardiola solía sacar discos recopilatorios con los éxitos de Sanremo. Esta es una prueba más de cómo estas canciones eran mucho más propensas a ser traducidas que otras canciones, ya que el sello de Sanremo se convertía en un reclamo comercial por sí mismo.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Como acabamos de indicar, la presentación de *Uno per tutte* en Sanremo fue llevada a cabo por Tony Renis (quien, junto con Mogol y Testa, es uno de sus autores) y por Emilio Pericoli. La canción italiana se publicó como *single* en España en 1963 bajo el sello discográfico *La voz de su amo*. En la cara A estaba *Uno per tutte* (en la portada se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

indicaba que había sido el primer premio en Sanremo) y en la cara B estaba la canción *Perché, perché.* Esta canción supuso la consagración de Tony Renis en Sanremo, que años antes había quedado en el cuarto puesto con la famosísima *Quando, quando, quando.* Tony Renis ganó el *Canzonissima* de 1963, precisamente, con esta canción.

La traducción al español, *Uno para todas,* también fue publicada por el mismo sello discográfico en el mismo año. El soporte en el que se publicó fue un EP, en lugar de un *single*, titulado *José Guardiola canta los éxitos del XIII Festival de Sanremo, 1963*. Las canciones incluidas en este EP eran, además de *Uno para todas*, *Amor, amour, my love*, *Ojos negros, cielo azul* y *Recuerda.*

En análisis anteriores hicimos mención a los diferentes festivales de la canción que proliferaron en Italia, los cuales supusieron un hito económico y sociocultural, ya que las canciones que participaban en Sanremo, año a año, eran el reflejo de los cambios que estaba viviendo la sociedad italiana. Los más famosos, como ya comentamos, eran, según Borgna (1992): el *Festival di Napoli* (1952), *Canzonissima* (1957), el *Cantagiro* (1962), el *Disco per l'estate* (1964) y el *Festivalbar* (1964)[115]. El primer festival fue el *Festival di Sanremo* que se hizo por primera vez en 1951.

Borgna (1992: 205-209) habla de los comienzos del festival en la *città dei fiori* («ciudad de las flores») y explica que quien lo ideó fue Amilcare Rambaldi y no, como ha sido siempre la creencia popular, Pier Busseti, que era por aquel entonces el director del Casino, donde se celebra el festival. Sanremo había quedado destruida después de la guerra y se buscaban diferentes actos culturales que llamaran al turismo, su verdadera fuente económica. Amilcare formaba parte de una de las comisiones culturales encargadas de realizar las diferentes propuestas. Se barajó un festival de cine, que no llegó a fraguarse debido a que Cannes dio comienzo al año siguiente, un conservatorio de música y, finalmente, un festival de la canción, que fue el que acabó imponiéndose.

El festival se celebró por primera vez el lunes 29 de enero de 1951. El hecho de que se celebrase en lunes era la prueba de que la publicidad del festival había pasado desapercibida. La Rai retransmitió el festival por la radio. La retransmisión fue muy exitosa y gracias al apoyo del público el festival se garantizó su propia supervivencia. De este modo, nació, según Borgna (1992: 209) el acontecimiento más importante del mundo de la música ligera (no sólo italiana).

[115] Cioffi (2010: 302-305) realiza una breve descripción sobre los festivales más importantes que surgieron en Italia a finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En España, Sanremo se convirtió en un importante fenómeno musical, pues las canciones ganadoras (y las no ganadoras que también había tenido una buena acogida por parte del público) llegaban rápidamente a España, ya fuera en versión original o traducida, como hemos visto que ha sucedido con *Uno per tutte*. Las canciones de Sanremo, que en un principio supusieron el ensalzamiento de la *canzonetta* italiana, poco a poco fueron adoptando nuevas formas y estilos, y se adecuaban a los cambios que la sociedad tanto italiana como española del momento estaba experimentando; cambios relacionados con la apertura hacia la cultura y el mercado internacional.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.11. *Come te non c'è nessuno / Como tú no hay ninguno*

Italiano	**Español**
Come te non c'è nessuno. Tu sei l'unico al mondo. Nei tuoi occhi profondi io vedo tanta tristezza. Come te non c'è nessuno, così timido e solo, e se hai paura del mondo rimani accanto a me. Amore, dimmi, cosa mai posso fare per te? I pensieri dividi con me. Io ti voglio aiutare, amore, amor. Come te non c'è nessuno è per questo che t'amo, ed in punta di piedi entrerò nei tuoi sogni segreti. Come te non c'è nessuno così timido e solo, se hai paura del mondo rimani accanto a me. Amore, dimmi, cosa mai posso fare per te? I pensieri dividi con me. Io ti voglio aiutare, amore, amor. Come te non c'è nessuno è per questo che t'amo, ed in punta di piedi entrerò nei tuoi sogni segreti. Come te non c'è nessuno, nessuno, nessuno...	Como tú no hay ninguno. En el mundo no hay otro, y en tus ojos profundos yo veo mi amor primero. Como tú no hay ninguno. Eres único y solo, y si temes al mundo te pido vengas a mí. *Amore* (cariño), dime lo que puedo hacer yo por ti. Tus ideas compartes en mí, y yo te ayudaré, amor, amor. Como tú no hay ninguno y por eso te amo. A tu lado, en silencio, yo vivo en tus sueños secretos. *Amore* (cariño), dime lo que puedo hacer yo por ti. Tus ideas compartes en mí, y yo te ayudaré, amor, amor. Como tú no hay ninguno y por eso te amo. A tu lado, en silencio, yo vivo en tus sueños secretos. Como tú no hay ninguno, ninguno, ninguno.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

En la canción italiana la voz se superpone a la instrumentación, que se compone de una percusión simple, un bajo y violines. En las partes en las que la melodía es ascendente, esto es, en el estribillo, se perciben coros de voces masculinas. El solo instrumental ha sido llevado a cabo por un saxofón.

La canción en español interpretada por Gelu presenta arreglos instrumentales para orquesta, con una mayor presencia de instrumentos de viento (de entre los que destacan las trompetas) y de percusión (batería) que la han dotado de un estilo más *crooner* que la original italiana. No quedan rastros del saxofón en el solo instrumental ni de las voces masculinas del estribillo.

Los arreglos musicales en la canción de Lita Torelló guardan mayor parecido con la canción original italiana, pues los instrumentos acompañantes que más destacan son los violines y el bajo. El solo instrumental también lo realiza un saxofón, al que luego se adhieren otros instrumentos de viento. La percusión es más discreta que en la canción original y esta vez tampoco se detectan coros que acompañen a la voz principal.

1.2. Letra:

El texto de la traducción española que han interpretado Gelu y Lita Torelló es el mismo y se trata de una traducción adaptada a la música.

El texto italiano presenta varios rasgos lingüísticos típicos de las canciones italianas de la época, como por ejemplo, la presencia de los pronombres personales *io* y *tu* («tu sei l'unico al mondo» o «io vedo tanta tristezza») , de troncamientos como *amor* (aunque en esta ocasión aparece la forma completa *amore* y la troncada *amor* juntas en la misma línea) o elisiones como *t'amo*. También observamos el uso de la *d* eufónica en conjunciones copulativas como *e* («ed in punta di piedi entrerò»). Estas características, de acuerdo con Antonelli (2010) son típicas de la canción de consumo italiana más tradicional, cuyo uso, como hemos visto ya, irá desapareciendo (aunque no se tratará de una desaparición completa) a medida que avance la década de los sesenta.

La traducción al español se caracteriza, igual que pudimos apreciar en un anterior análisis, por presentar ciertas incorrecciones gramaticales, así como algunos sinsentidos desde el punto de vista léxico y semántico. Por ejemplo, se observa, en el apartado (2a), el empleo del adjetivo «solo» con el verbo «ser», de tal forma que el amado «es único», pero también «es solo». En ese mismo apartado, también se percibe la presencia del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

galicismo «te pido vengas a mí». En el apartado (3a) encontramos la frase «tus ideas compartes en mí», que no tiene sentido en español y que, probablemente, se haya calcado de la frase italiana «i pensieri dividi con me», que significa «compartes tus pensamientos conmigo». Como vemos, el hecho de que el italiano y el español sean dos lenguas afines puede llevar, en algunos momentos, a que en la traducción se cometan errores de expresión y de contenido.

De acuerdo con *Il dizionario della canzone italiana* (2003: 116), el texto de *Come te non c'è nessuno* es uno de los primeros en los que se hace referencia al amor adolescente. La protagonista está enamorada de un muchacho triste y tímido, como se puede observar en apartado (1) del cuadro, a quien quiere proteger y ayudar, como queda demostrado en los apartados (2) y (3) de dicho cuadro. Los roles clásicos de la relación entre hombre y mujer se invierten sensiblemente en esta canción, en la que es ella quien adopta una actitud activa y luchadora dentro de la pareja (aunque también podría pensarse que aquí la chica desempeña una función materna de protección. Innovador también es que en el texto se tratan los problemas y sentimientos amorosos típicos de los adolescentes, pues como se verá a continuación, Rita Pavone era el ídolo de las masas juveniles y la embajadora de sus costumbres y modos de vida y pensamiento.

En la traducción, la temática de la canción se ha mantenido aunque se aprecian ligeros cambios que la han atenuado. Al inicio de la canción en español, la tristeza que la narradora de la historia percibe en los ojos de su amado ha desaparecido, como se ve en el apartado (1a) del cuadro, donde la «tristeza» ha sido sustituida por el «amor primero». Con este cambio, en la traducción española los problemas amorosos de la juventud quedan más claros que en la canción original italiana. En el apartado (2a) se observa una segunda transformación. En esta ocasión, el amado no es «tímido», sino «único». El resto de la canción, como se aprecia en los apartados (2a) y (3a) sí deja patente la disponibilidad de la protagonista para ayudar a su amado («y si temes al mundo, te pido vengas a mí», «dime lo que puedo hacer yo por ti» o «y yo te ayudaré»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Italiano	**Español**
(1) Come te non c'è nessuno. Tu sei l'unico al mondo. Nei tuoi occhi profondi io vedo tanta tristezza.	(1 a) Como tú no hay ninguno. En el mundo no hay otro, y en tus ojos profundos yo veo mi amor primero.
(2) Come te non c'è nessuno, così timido e solo, e se hai paura del mondo rimani accanto a me	(2 a) Como tú no hay ninguno. Eres único y solo, y si temes al mundo te pido vengas a mí.
(3) Amore, dimmi, cosa mai posso fare per te? I pensieri dividi con me. Io ti voglio aiutare, amore, amor.	(3 a) *Amore* (cariño), dime lo que puedo hacer yo por ti. Tus ideas comparten en mí, y yo te ayudaré, amor, amor.

1.3. Interpretación:

La interpretación de Gelu es más parecida a la interpretación de la canción original de Rita Pavone. La cantante italiana y la española se asemejan en que realizan una *performance* más desgarrada, más «gritada» que la de Lita Torelló, la cual, aunque tiene también una voz potente, interpreta la canción de una forma más melódica y calmada.

Gelu, a diferencia de Lita Torelló, utiliza palabras en italiano, y llama a su amado *amore*, con una erre muy marcada. Torelló emplea el término español «cariño». La interpretación de Gelu parece estar más destinada al público adolescente y juvenil y pretende asemejarse a la versión de Rita Pavone (y, a su vez, hacerla reconocible). La interpretación de Torelló se distancia un poco más de la interpretación de Pavone, con la posible intención de hacerla accesible a una audiencia más heterogénea.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Piazzoni (2011: 220) comenta que la figura de Rita Pavone fue siempre un éxito comercial. El año de su debut (1962) recibió dos discos de oro en un plazo de doce meses. Borgna (1992: 239) apunta que con la *Partita di pallone* vendió 700.000 copias en un tiempo récord.

Además, según Piazzoni (2011: 245), el éxito internacional de Rita Pavone fue la prueba definitiva, por parte de algunas casas discográficas, de que no era necesario participar en Sanremo para alcanzar la fama (aunque, como veremos enseguida, la participación en otros festivales fue fundamental para ella), y que una buena estrategia publicitaria era suficiente.

Rita Pavone fue un producto ideado específicamente para los jóvenes de la época, los cuales, a principios de los sesenta, se habían convertido en el centro de muchos mercados, como el musical (los jóvenes adquirían discos de 45 rpm con total normalidad) o el de la moda, entre otros. La canciones de la Pavone, así como su imagen, se exportaron a otros países (entre ellos España, donde cosechó un enorme éxito) con el mismo objetivo, el de ser vendidas entre el público juvenil y adolescente.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales de la canción:

Rita Pavone (Turín, 1945) fue descubierta en 1962 por Teddy Reno en el *Festival degli sconosciuti di Ariccia*, junto con Gianni Morandi. Ese mismo año participó en el *Cantagiro* y en el programa televisivo dedicado a los jóvenes *Alta Pressione* (Borgna, 1992: 238), que la lanzó definitivamente a la fama. De acuerdo con Merolla (2011: 114) este programa se emitía en el segundo canal que la RAI acababa de lanzar y que no poseía el afán pedagógico que caracterizaba a la primera cadena. El programa, como ya se ha dicho, estaba enfocado hacia una audiencia juvenil y se presentó como una sala de baile en la que hacían su aparición los ídolos adolescentes del momento, como Morandi y la Pavone, que por aquel entonces contaban con dieciséis años. Ambos artistas se convirtieron inmediatamente en los representantes de los *Golden Boys* y las *ragazze ye-yé* («las chicas ye-yé») (Piazzoni, 2011: 566). Según *Il dizionario della canzone italiana* (2003: 116), con *Come te non c'è nessuno* Rita Pavone permaneció durante dos semanas en el primer puesto de la *Hit Parade* italiana.

Subraya Borgna (1992: 306) que cantantes como Rita Pavone desempeñaron un rol fundamental en la creación y en el reflejo de los valores juveniles de la época. En

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una entrevista (Leydi, 1964) sobre las costumbres de los jóvenes, una de las encuestadas declaró que sus cantantes favoritos eran los jóvenes como Rita Pavone, Celentano y Morandi, pero sobre todo, Rita Pavone, debido a que «interpretaban sus problemas y sus sentimientos» a la perfección. Cioffi (2010: 130) coincide con Borgna y afirma que estos nuevos protagonistas de la escena musical eran muy queridos por el público juvenil, ya que éste consideraba que estos artistas «interpretaban sus problemas y sus sentimientos» (obsérvese que emplea la misma frase que la encuestada de Leydi de la que habla Borgna) y se convirtieron, como consecuencia, en un punto de referencia.

Cabe recordar lo que decía Eco (1964), y que ya analizamos anteriormente, sobre el «Mito Pavone». El autor explica que gracias a la existencia de mitos como ése, cultivado por los propios adolescentes, los problemas de la adolescencia mantienen una fórmula genérica y los adolescentes se alzan como grupo social, que, según Cioffi (2010: 130), se diviniza a sí mismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.12. *La terza luna / La tercera luna*

Italiano	**Español**
La terza notte	Es la tercera
di luna piena,	luna que llega.
fa ritrovare	Es luna llena,
gli amori perduti.	de enamorados.
Stanotte spunta	Hoy es la noche
la terza luna,	de luna llena.
t'aspetto, amore,	Es la tercera
sul lungomare.	luna de amor.
Tornerai, io lo so,	Volverás, yo lo sé,
perchè credo al destino,	porque así es el destino,
perchè ancora io t'amo,	porque aún yo te amo,
t'amo, t'amo!	¡te amo, te amo!
La terza notte	Es la tercera
di luna piena,	luna que llega
stanotte o mai	o yo jamás
ti rivedrò.	te quiero ver.
Stanotte spunta	Hoy es la noche
la terza luna,	de luna llena.
t'aspetto, amore,	Es la tercera
sul lungo mare.	luna de amor.
Tornerai, io lo so,	Volverás, yo lo sé,
perchè credo al destino,	porque así es el destino,
perchè ancora io t'amo,	porque aún yo te amo,
t'amo, t'amo!	¡te amo, te amo!
La terza notte	Es la tercera
di luna piena,	luna que llega
stanotte o mai	o yo jamás
ti rivedrò,	te quiero ver,
ti rivedrò,	te quiero ver,
ti rivedrò.	te quiero ver.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

En la canción original se pueden apreciar violines, instrumentos de percusión y coros de voces masculinas y femeninas que acompañan a la voz principal y cuya presencia se hace mayor a medida que avanza la ejecución. Durante el estribillo se unen varios instruemntos de viento, junto con los coros. El tempo en la canción italiana es más rápido que en la traducción española.

Los arreglos musicales en la canción en español también se han realizado empleando percusión, violines e instrumentos de viento (cuya presencia es protagonista durante el inciso de la canción). A diferencia de la original italiana, en la canción española no hay coros de ningún tipo, y el tempo es levemente más lento.

1.2. Letra:

La traducción al español de *La terza luna* se ha adaptado a la música, respeta, por lo general, la rima (en la versión española hay muchas más asonancias que en italiano) y el ritmo, y es cantable. Algunas partes de la canción, como el principio, presentan ligeras alteraciones con respecto a su original, pero mantiene, mediante el uso de palabras claves, el sentido y la ambientación del texto italiano. Véase al respecto el siguiente cuadro:

Italiano	**Español**
La terza notte di luna piena, fa ritrovare gli amori perduti. Stanotte spunta la terza luna, t'aspetto amore sul lungo mare.	Es la tercera luna que llega. Es luna llena, de enamorados. Hoy es la noche de luna llena. Es la tercera luna de amor.

Aunque no se trate de una traducción literal sí conserva la idea principal del texto: la tercera noche de luna llena es la noche en la que los enamorados se encuentran. Además, el texto traducido ha mantenido, como decíamos, las palabras clave del texto,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como *terza* («tercera»), *notte* («noche»), *luna* («luna»), *piena* («llena») o *amore* («amor»). Lo único que se ha perdido en la traducción es que un enamorado espere al otro a la orilla del mar («*t'aspetto, amore, sul lungo mare*» ha dado en español «es la tercera luna de amor»).

A continuación veremos cómo también pueden darse situaciones parecidas a la primera estrofa, en la que se han conservado las palabras y las ideas clave y, por consiguiente, también el sentido, pero el resultado es una frase extrañamente articulada y con cierta falta, a primera vista, de coherencia semántica.

Italiano	**Español**
La terza notte	Es la tercera
di luna piena,	luna que llega
stanotte o mai	o yo jamás
ti rivedrò,	te quiero ver,
ti rivedrò,	te quiero ver,
ti rivedrò.	te quiero ver.

Mientras que en el texto italiano, el protagonista de la canción dice que la tercera noche de luna llena es la única noche en la que podrá volver a su amada («*la terza notte / di luna piena / stanotte o mai / ti rivedró*» que significa «la tercera noche / de luna llena / esta noche o nunca / te volveré a ver») en español parece que la protagonista amenaza a su amado, al que le da a entender que deben encontrarse a la tercera luna o nunca más querrá verlo. Además, la construcción en español («es la tercera / luna que llega / o yo jamás / te quiero ver») no resulta ni semántica ni gramaticalmente aceptable. En este caso particular, la naturalidad de la que habla Low (2003, 2005) no ha sido conseguida con éxito.

1.3. Interpretación:

La interpretación de Neil Sedaka es más dramática e intensa que la de Lita Torellò, que, como vimos en análisis anteriores, tiende a ser más convencional y recatada en su manera de modular la voz.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

La terza luna es un tema interpretado en italiano por el cantante estadounidense Neil Sedaka. El hecho de que un cantante de habla inglesa cantara temas en otras lenguas es una muestra de la flexibilidad de la industria musical (sobre todo, la norteamericana) en los años sesenta. Según Piazzoni (2011: 474):

> La elasticità e la potenza dell'industria discografica statounitense, che ha ormai ampiamente dissodato il terreno del mercato del Vecchio Continente e ha stretto relazioni solide con quelle locali sono tali che nei primi anni sessanta, di fronte ai segnali di riscossa della produzione europea, essa responde con versioni di canzoni americane in diverse lingue, fra cui l'italiano. Si sfrutta inoltre la carta sicura dei *revivals*, tra l'altro capaci di incuriosire o conquistare il maturo. [...] Il fenomeno è ancora più evidente nel 1962, quando la "moda" di cantare in italiano cattura alle grandi stelle del firmamento internazionale, no solo americane: Neil Sedaka incide *Esagerata, Un giono inutile* e *Tu non lo sai* [...].[116]

De acuerdo con Telve (2012: 50), el estadounidense Neil Sedaka fue uno de los artistas extranjeros que más cantó en italiano, junto con el canadiense Paul Anka o la francesa Françoise Hardy, entre otros.

Estos nuevos movimientos del mercado estadounidense propiciaron, como apunta Piazzoni (2011: 555), que las casas discográficas italianas se mostraran dispuestas, a principios de los sesenta, a tomar el camino de la renovación. La RCA, por ejemplo, se dirigía a un público heterogéneo y contaba con artistas como Nilla Pizza, Teddy Reno, Miranda Martino, Renato Rascel o Modugno (antes de que éste se pasara a Fonit-Cetra) pero empezó a vender, sobre todo, música del otro lado del atlántico (Perry Como, Eddie Fisher, The Three Suns, etc.), así como a observar detenidamente

[116] «La elasticidad y la potencia de la industria discográfica estadounidense, que ya ha cultivado ampliamente el terreno del mercado del viejo continente y ha establecido relaciones sólidas con la industria local, son tales que al inicio de los sesenta, de cara a las señales de contraataque de la producción europea, ésta responde con versiones de canciones americanas en diferentes lenguas, de entre las que destaca el italiano. Además, se juega la carta segura de los *revivals*, capaces de llamar la atención del público maduro y conquistarlo. [...] El fenómeno se hace todavía más envidente en 1962, cuando la "moda" de cantar en italiano atrapa a las grandes estrellas del firmamento internacional, no sólo las americanas: Neil Sedaka lanza *Esagerata, Un giono inutile* e *Tu non lo sai* [...]».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al público más joven, para luego lanzar a artistas como Presley, Bolafonte o el propio Sedaka. También acabó promoviendo los primeros pasos de nuevos artistas como Pavone, Fontana o Morandi.

Estos movimientos de la industria discográfica italiana dieron sus frutos, como es que la canción en italiano de Neil Sedaka, publicada bajo el sello RCA, se exportara a España, donde también estuvo en las listas de las más vendidas, y, consecuentemente, se tradujo al español (la versión en español también fue un éxito) para ser interpretada por artistas locales. El papel de las discográficas en la exportación de éxitos ha sido siempre decisivo.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Neil Sedaka (Brooklyn, 1939) fue, según Piazzoni (2011: 471), uno de los cantantes extranjeros que más influyeron en la construcción de una música moderna italiana, junto con Frankie Laine, los Platters o Paul Anka, entre otros.

La terza luna, como ya hemos apuntado, se hizo extremadamente popular, y se mantuvo en el puesto número uno de las listas de éxitos italianas durante una semana en abril de 1963. La cara B de *La Terza Luna* era *Il Re dei Pagliacci*, una versión italiana del éxito de Sedaka de 1962 *King of Clowns.*

Nos encontramos, una vez más, ante el fenómeno de las *covers* en los años sesenta. En Italia, dicho fenómeno había nacido mucho antes. Según Lurza (2006: 68), el origen de las *covers* en Italia se remonta a los años 30, periodo en el cual estaban prohibidas en el país las canciones interpretadas en lengua extranjera, mientras que Cioffi (2010: 149) asegura que las *covers* surgen principalmente gracias a la aparición del rock and roll en los años cincuenta. Para dar a conocer las nuevas influencias musicales que llegaban desde fuera, como los grandes éxitos del jazz o del swing estadounidense, se comenzaron a traducir los textos al italiano. Las *covers* presentaban grandes ventajas, pues permitía a los músicos locales ejecutar temas que sabían que eran un éxito y ampliaban el repertorio de canciones de las orquestas y conjuntos musicales del momento. Esta práctica traductora se extendió durante los años cuarenta y cincuenta, cuando, a pesar de que ya llegasen (y se escuchasen) canciones en sus lenguas originales, se había convertido en algo habitual, aunque fue en los sesenta, con la explosión de la música popular, cuando alcanzó su máximo esplendor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.13. *Cuore / Corazón*

Italiano	**Español**
Mio cuore, tu stai soffrendo. Cosa posso fare per te? Mi sono innamorata, per te pace no, no, non c'è. Al mondo, se rido e se piango, solo tu dividi con me ogni lacrima, ogni palpito, ogni attimo d'amor. Sto vivendo con te i miei primi tormenti, le mie prime felicità, da quando l'ho conosciuto per me, per me più pace non c'è. Io gli voglio bene, sai, un mondo di bene, e tu batti dentro di me. Ad ogni piccola, ad ogni tenera sensazione d'amor. Ogni giorno lo so sempre più sempre di più, tu, tu soffrirai. Oh mio povero cuor, oh mio povero cuor. Soffrirai di più…	Mi amor está sufriendo, oye cómo late por ti. Yo sola, enamorada de ti, sola, sola no sé qué hacer. Oh, mi amor herido se encuentra. Sólo tú puedes hacer, oh, que una lágrima en mi corazón no derrame por ti. No, no, no, corazón, no quiero llanto. Así no quiero vivir, oh tú no estás cantando, todo el amor que yo te di. No, no, no corazón, si a ti te duele, late y late por ti, oh, mejor no vengas ya, mi amor, no me olvides más, así se muera de amor. No, no, no corazón, no quiero más, no, ya he sufrido bastante por ti. Ya lo ves mi amor, ya lo ves mi amor, no quiero más. Ya lo ves mi amor, ya lo ves mi amor, no, no, no, no, no…

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

Lo más característico de la música de *Cuore* es el sonido constante del bajo, que imita a un corazón palpitando. Este bajo va acompañado del sonido de la caja de una batería y de unos coros masculinos. No hay más instrumentación. En español, los arreglos musicales se han mantenido exactamente igual. Puede que ni siquiera se hayan realizado tales arreglos y que se trate de la misma pista de audio, sobre la que Rita Pavone grabó la versión italiana y la española.

1.2. Letra:

La palabra clave de la canción, que le da título, *cuore* («corazón»), ha sido sustituida por dos palabras en español: «amor» y «corazón»; por otra parte, en el texto español la protagonista se dirige a su amado, que es el responsable de que su corazón y su amor (que funcionan como sinónimos) sufran, mientras que en el texto italiano, el diálogo se desarrolla entre la protagonista y su corazón, como podemos comprobar en el siguiente cuadro:

Italiano	**Español (trad. literal)**	**Español**
Mio cuore, tu stai soffrendo. Cosa posso fare per te? Mi sono innamorata, per te pace no, no, non c'è.	Corazón mío, estás sufriendo. ¿Qué puedo hacer por ti? Me he enamorado. No, no hay paz para ti.	Mi amor está sufriendo, oye cómo late por ti. Yo sola, enamorada, de ti sola, sola no sé qué hacer.]

Al igual que sucedía con la canción de Rita Pavone analizada en este corpus, en este caso también podemos encontrar algunas incoherencias en el texto español, como las que se pueden apreciar en los siguientes versos, los cuales prueban que nos encontramos, siguiendo la terminología utilizada por Gorlée (2005), ante un auténtico caso de musicocentrismo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Español
No, no, no corazón, si a ti te duele, late y late por ti, oh, mejor no vengas ya, mi amor, no me olvides más, así se muera de amor.

Por último, aprovecharemos el presente texto para analizar uno de cinco factores que, según el Principio de Pentatlón de la traducción de canciones de Low (2003, 2005), deben tenerse en cuenta a la hora de traducir: la métrica.

Cotes Ramal (2005: 78) propone en su artículo cuatro métodos de traducción de canciones relacionados con la métrica. Estos son:

Mimetismo absoluto, que consiste en utilizar el mismo número de sílabas que el original y colocar los acentos en el mismo lugar.

Mimetismo relativo, que consiste en emplear el mismo número de sílabas que el original, pero desplazando los acentos (musicales o lingüísticos) cuando sea necesario.

Alteración silábica por exceso, que consiste en utilizar más sílabas que el original, sin que por ello el ritmo se vea alterado.

Alteración silábica por defecto, que consiste en utilizar menos sílabas que el original, sin alterar el ritmo.

En la traducción al español de *Cuore* encontramos, sobre todo, casos de mimetismo absoluto, lo cual explica las incoherencias semánticas que acabamos de ver. Tomemos de nuevo el comienzo de la canción como ejemplo, donde sólo el útlimo verso es un caso de alteración por exceso (recordemos que una cosa son las sílabas escritas y otra las cantadas, en las que se pueden producir alteraciones).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Italiano	**Español**
Mio cuore, tu stai soffrendo. Cosa posso fare per te? Mi sono innamorata, per te pace no, no, non c'è	Mi amor está sufriendo, oye cómo late por ti. Yo sola, enamorada, de ti sola, sola no sé qué hacer.

1.3. Interpretación:

En esta ocasión la interpretación de la canción en español no ha sufrido ningún cambio, ya que ha sido la propia Rita Pavone, con su personal estilo, la que se ha encargado de ejecutar las dos canciones (aunque, para nuestro gustom tenga más fuerza la canción en italiano, como si Pavone la «viviera» más). Borgna (1992: 308) describe la manera de cantar de Rita Pavone de la siguiente forma:

> La Pavone non passa da toni sussurrati a toni gridati, non alterna «piano» e «forte», non aumenta e diminuisce il volumen della voce. La Pavone timbra la prima nota come l'ultima; se deve fare un acuto perché la melodia lo esige, tende con grandissimo istinto ad attutire il tono della voce in modo da rimanere sempre sullo stesso livello di canto.
>
> La Pavone muove invece la voce su un altro piano, quello della scansione ritmica: quasi mai canta allo stesso modo la stessa frase quando ritorna dopo l'inciso. Questo suo modo di cantare che non appartiene al solito stile melódico all'italiana, anzi non ha nulla di esso, è sicuramente anticipatorio e per molti anni resta ineguagliato.[117]

[117] «La Pavone no pasa de tonos susurrados a tonos gritados, no alterna «piano» y «forte», no aumentan ni disminuye el volumen de la voz. La Pavone da la primera nota como la última; si debe hacer un agudo porque la melodía lo exige, tiende con gran instinto a atenuar el tono de la voz, de manera que siempre permanece en el mismo nivel de canto.
La Pavone mueve la voz en otro plano, el de la escansión rítmica: casi nunca canta igual la misma frase cuando la retoma después tras la pausa. Su modo de cantar, que no pertenece a los típicos estilos melódicos a la italiana, es más, no toma nada de ellos, se anticipa y no será igualado en muchos años».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Cuore fue, según *Il dizionario della canzone italiana* (2003: 124) una *cover* de la canción *Heart*, que había sido un gran éxito del cantante americano Wayne Newton. De acuerdo con *Il dizionario* la *cover* interpretada por Pavone pertenece a ese restringido grupos de *covers* que fueron totalmente autónomas. De hecho, la canción italiana registró un elevado número de ventas no sólo en Italia, sino en el resto de Europa, sobre todo, en Francia, Alemania y España. Es por esta razón por la que no hemos incluido la versión inglesa en nuestro análisis.

Piazzoni (2011: 435) afirma que en los sesenta, junto con la explosión del mercado discográfico, aparece el mercado de las falsificaciones y la piratería. El primer caso se registró en 1963, cuando un representante de la RCA descubrió en Roma un montón de discos de 45 rpm con el éxito de Rita Pavone que aquí analizamos, *Cuore.*

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Los factores de carácter histórico y sociocultural que afectan a esta canción son los mismos que afectaban la otra canción de Rita Pavone presente en este corpus y que analizamos anteriormente: *Come te non c'è nessuno*. La Pavone, como dijimos, representó la revolución de los *teenagers* en su país, Italia, y en otros, como España. Esta revolución adolescente era en realidad una rebelión de los hijos contra sus padres y constituía el reflejo de la diversidad generacional que se estaba dando en los países occidentales de los sesenta. La presencia de los jóvenes en estos países era masiva (y aún estaba por aumentar en los dos decenios venideros), fruto del incremento de la natalidad que se había vivido después de la Segunda Guerra Mundial.

Cioffi (2010: 131) subraya que las canciones que interpretaban cantantes como Rita Pavone, las cuales expresaban los sentimientos y problemas de los adolescentes, no decían nada políticamente relevante, ni contenían mensajes de protesta revolucionaria (la mayor parte de las canciones de este corpus siguen este esquema), pero contribuían a dar una personalidad autónoma a los jóvenes, a hacerlos reflexionar sobre su estatus generacional, sobre su propia existencia como individuos pertenecientes a una colectividad. Este tipo de canciones se escuchaban en las fiestas de los sábados por la tarde o durante las vacaciones. En los cantantes como Rita Pavone, en su modo de comportarse, en los ritmos de su música, en las palabras que gritaban las letras de sus canciones, los adultos podían apreciar la actitud de desdén que los jóvenes habían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adoptado hacia ellos, una actitud compartida por casi todos los hijos. Sin embargo, no se trataba aún de un desdén explícito y consciente (*cf.* Cavalli y Leccardi, 1997: 748-9; Giachetti, 2002: 86-7) pues como señala Borgna (1992: 310) «gli adolescente degli anni Sessanta sono un misto di innocenza infantile e di libidini improvvise da esaurimento nervoso, un ribollire di sessualità in dosi controllate dalle mamme».[118]

[118] «los adolescentes de los años sesenta son una mezcla de inocencia infantil y de líbido repentina surgida del estrés nervioso, una ebullición de sexualidad dosificada y controlada por las madres».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.14. *Motivo d'amore / Motivo de amor*

Italiano	**Español**
Io ti ringrazio perché	Te doy las gracias porque
te ne vai.	tú te vas.
Hai capito	Comprendiste
che il nostro amore	que nuestro cariño
è finito	se ha acabado,
come tanti.	como tantos.
Come il giorno scompare	Como el día se pierde
nel buio.	en la noche.
Piano, piano	Poco a poco,
tu vai	buscando
nella notte,	la sombra,
per staccarti	tú te alejas
da me.	de mí.
Però ricorda	Pero recuerda
ovunque tu andrai	que estés donde estés,
che no,	que yo
non dimenticherò	jamás te olvidaré.
la gioia	La dicha
che tu mi hai dato.	que tú me has dado,
I giorni e i giorni	ni la alegría
vissuti assieme.	de haberte amado.
E ricorda	Y no olvides
che i nostri profili	que nuestro recuerdo
vagano insieme nel cielo,	sigue las brisas del cielo,
seguiti da questa musica,	envuelto en esa música
che li accompagnerà	que nos ha de seguir
per sempre.	por siempre.
La la la la la la la la la	La la la la la la la la la
È la cosa	Eso queda,
che resta di noi.	no más, de los dos.
È motivo d'amor.	Un motivo de amor.
La la la la la la la la	La la la la la la la la
La la la la la la la la	La la la la la la la la
La la la la la la	La la la la la
È motivo d'amor.	Un motivo de amor.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

El piano es el instrumento que acompaña a la voz de Pino Donaggio al inicio de la canción. A éste se unen, unos segundos más tarde, una batería y un bajo que establecen la base rítmica de la canción, y, finalmente, unos violines, cuya presencia aumenta a medida que la canción se va acercando al estribillo y durante éste. Los arreglos musicales de Los Sirex difieren mucho de la canción italiana original, pues el piano del principio y el bajo han sido sustituidos por una guitarra eléctrica con efectos, y los violines, por voces masculinas. La instrumentación de la canción española sólo se compone de una batería y unas guitarras eléctricas, y a la voz principal la acompañan unos coros de voces masculinas, que incluso realizan el principio de la parte del característico «la, la, la, la…»

1.2. Letra:

La presente traducción al español de la letra de *Motivo d'amor* es, como todas las letras en español estudiadas hasta el momento, una traducción que se ha adaptado a la música (Franzon, 2008) y que destaca por haber dejado intactos elementos como el ritmo, que en este caso concreto es muy característico y, sobre todo, por haber conseguido una versión cantable y natural, como se puede comprobar en este cuadro:

Italiano	**Español**
Io ti ringrazio perché te ne vai. Hai capito che il nostro amore è finito come tanti.	Te doy las gracias porque tú te vas. Comprendiste que nuestro cariño se ha acabado, como tantos.

Otro elemento importante que se ha conservado en la traducción al español es la temática del texto original, que rompe, como se ha podido comprobar anteriormente en otras canciones, con la idea del amor tradicional. En este caso, nos encontramos ante una ruptura amorosa vista desde una perspectiva positiva, en la que no existen ni lamentaciones ni rencores. Una vez más, se aprecia un nuevo tratamiento de la temática

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

amorosa, acorde con la realidad del momento y con los cambios de mentalidad que se estaban viviendo en la época. De Mauro (1977: 40) hace mención al comentario de un joven, recogido en una entrevista en el año 1967, el cual hace público su gusto por aquellas canciones que hablaban de «cose vere» («cosas de verdad»).

El texto italiano es un ejemplo de un tipo de texto de canción que, según de Mauro (1977: 42) presenta el dominio de la primera persona del singular, donde el interlocutor, es decir, el «tú», suele ser el compañero o compañera sentimental (que a veces puede ser sustituido por un objeto o un lugar idealizado), que se personaliza en la memoria del narrador. La traducción española ha conservado estas características.

El lenguaje poético está muy presente en la canción italiana, algo apreciable en la abundancia de metáforas y símiles que describen el final de la relación amorosa, cuyo recuerdo permanece en la mente del narrador. La traducción española ha respetado los elementos poéticos, como se puede ver en el siguiente cuadro:

Italiano	**Español**
Come il giorno scompare nel buio. Piano, piano tu vai nella notte, per staccarti da me.	Como el día se pierde en la noche. Poco a poco, buscando la sombra, tú te alejas de mí.
E ricorda che i nostri profili vagano insieme nel cielo, seguiti da questa musica, che li accompagnerà per sempre.	Y no olvides que nuestro recuerdo sigue las brisas del cielo, envuelto en esa música que nos ha de seguir por siempre.

1.3. Interpretación:

La interpretación de Los Sirex no se diferencia de la Pino Donaggio en aspectos relacionados con la manera de entender la canción, pues tanto el cantante italiano como el grupo español interpretan la canción aportándole tintes conmovedores y

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melancólicos. La interpretación de Donaggio es más melodramática, pero esto se debe sobre todo al hecho de que cante él solo, acompañado de un piano y violines. La diferencia interpretativa esencial radica, desde nuestro punto de vista, en el cambio de modalidad que supone el hecho de que una canción sea interpretada por un cantante en solitario o por una banda de pop-rock, como es el caso de Los Sirex.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Una vez más, el festival de Sanremo del año 1964, en el que participó Pino Donaggio con *Motivo d'amore*, vuelve a convertirse en el reclamo comercial que provocó que esta canción se publicara en España bajo el sello de *La voz de su amo*. En la portada del disco, un EP 7", se observa que el tamaño de la fuente para «Sanremo 1964» es mucho mayor que el empleado para el título de la canción, e incluso, para el intérprete y el autor. En el disco aparecen otras canciones de Pino Donaggio: en la cara A, junto con *Motivo d'amore* se encuentra *Rita*, y en la cara B están *In Guerra con tutti* y *Bimba, mai piangerai.*

La fama y el reconocimiento de Sanremo no sólo aseguraban que la canción italiana se exportara a otros países, sino que también propiciaba la traducción de ésta a otras lenguas. Fue lo que ocurrió con *Motivo de amor*, interpretada por Los Sirex, en un EP publicado por *Vergara* y acompañado de otras canciones como *Jambalaya, Que te deje querer* o la también traducción de uno de los éxitos de Adriano Celentano *Ciao, amigo.*

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Pino Donaggio (Burano, 1941) es, según Borgna (1992: 305), un «delicado cantautor veneciano» que pertenece, de acuerdo con Piazzoni (2011: 149), a la primera remesa de cantautores (junto con Gaber, Meccia, Paoli, Sentieri, etc.) que nacieron tras la explosión de Modugno y su *Volare* y que se opuso en el *Casinò* de Sanremo a la nueva oleada de cantantes de rock and roll. La primera vez que Pino Donaggio participó en el Festival fue en 1961 con la canción *Come sinfonia*, de la que era autor y con la que quedó en el sexto puesto. Gaspari (2009: 321) afirma que la canción de Donaggio sigue siendo una de las canciones más importantes del Festival de todos los tiempos. La autora (2009: 323) es de la opinión de que los primeros cantautores italianos de la época, es decir, Gaber, Paoli, Bindi o el propio Donaggio nunca llevaron a Sanremo sus mejores canciones, a pesar de que los cantautores solían tener una buena acogida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La canción que hemos analizado fue compuesta por Donaggio y por Pallavicini. Borgna (1992: 310) afirma de este último que, además ser autor de numerosas canciones de los años sesenta, como *Azurro* (Pallavicini-Conte, 1968), era también traductor de canciones. Ejemplo de ello es la traducción al italiano de *Tous les garçons et les filles de mon age*, de Françoise Hardy y Samyn, que se tituló en italiano *Quelli della mia età* (1963).

El fenómeno de los cantautores italianos (*vid.* Fabbri, 2008: 94-100) tiene su origen en la Italia de finales de los cincuenta, con el nacimiento del grupo de los *Cantacronache* en 1957 y la búsqueda de la «canción diversa», como ya dijimos en el apartado 1.1.1 del capítulo IV (Eco, 1964), así como con el éxito de Modugno de 1958 *Nel blu dipinto di blu*. Estos cantautores, de entre los que destacan Giorgio Gaber (1939-2003), Sergio Endrigo (1933-2005), Fabrizio de André (1940-1999), Enzo Jannacci (1935-2013), Luigi Tenco (1938-1967), Gino Paoli (1934) o Pino Donaggio (1941) cosecharon numerosos éxitos en Italia, sobre todo, durante la década de los sesenta. Sin embargo, las canciones de estos cantautores no fueron exportadas a otros países con tanta asiduidad como sucedía con las canciones de otros artistas. En las listas de éxitos españolas, por ejemplo, sólo se encuentran temas (traducidos y en versión original) de Luigi Tenco y de Gino Paoli a mediados de los sesenta (Salaverri, 2005). El caso del éxito de Pino Donaggio y su *Motivo d'amore* está, por tanto, más relacionado con el hecho de que participara en Sanremo que con cualquier otra razón.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.15. *Se piangi, se ridi / Si lloras, si ríes*

Italiano	**Español**
Se piangi, amore, io piango con te, perché sono parte di te. Sorridi sempre, se tu non vuoi non vuoi vedermi soffrire mai. Se ridi, amore, io rido con te, perché tu sei parte di me. Ricorda sempre, quel che tu fai sopra il mio volto lo rivedrai. Non sei mai sola, anche se tu tu sei lontana da me. Ogni momento, dovunque andrai accanto a te, mi troverai. Se piangi, se ridi, io sono con te perché sono parte di te. Ricorda sempre, quel che tu fai sopra il mio volto, lo rivedrai. Ricorda sempre, quel che tu fai sopra il mio volto, lo rivedrai.	Si lloras, mi vida, yo lloro por ti, porque formas parte de mí. Sonríe siempre. Sin tu reír no, no puedes verme jamás feliz. Si ríes, mi vida, yo río por ti, porque formas parte de mí. Recuerda siempre, con lo que harás, mi vida, toda, la llenarás. No estarás sola, aun cuando tú, tú te halles lejos de mi. Cada momento, donde tú estés, cerca de ti tú me tendrás. Si lloras, si ríes contigo estoy, porque formo parte de ti. Recuerda siempre, con lo que harás, mi vida, toda, la llenarás. Cada momento, donde tú estés, cerca de ti tú me tendrás, cerca de ti tú me tendrás.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La música italiana empieza con una guitarra y con unos coros que se unen a la voz de Bobby Solo en la segunda estrofa y que van siendo cada vez más intensos, sobre todo, en las partes en las que la melodía es ascendente. El inciso es un solo de guitarra y de piano. También se aprecia la percusión, que está presente de manera muy sutil. El hecho de que la voz de Bobby Solo únicamente tenga como acompañamiento musical una guitarra eléctrica y unos coros aporta a la canción una atmósfera intimista y dulce.

Los arreglos musicales realizados para la canción en español empiezan con unos violines, así como una guitarra eléctrica y con el acompañamiento rítmico de una batería y unos teclados (aunque estos últimos apenas son perceptibles). El tempo es más rápido que el de la canción italiana. No hay coros, que en este caso han sido sustituidos por los violines. El inciso lo realizan los violines y la guitarra eléctrica hace un solo.

1.2. Letra:

La letra española es una traducción cantable que se ha adaptado a la música en la que, además, se han respetado parámetros como rima, ritmo, naturalidad (aunque, como se verá a continuación, la traducción española cuenta con más inversiones del orden de las palabras que la versión italiana), así como la fidelidad al contenido semántico.

Italiano	**Español**
(1) Se piangi, amore, io piango con te, perché sono parte di te.	(1a) Si lloras, mi vida, yo lloro por ti, porque formas parte de mí.
(2) Sorridi sempre, se tu non vuoi non vuoi vedermi soffrire mai.	(2a) Sonríe siempre. Sin tu reír no, no puedes verme jamás feliz.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Italiano	**Español**
(3) Se ridi, amore, io rido con te, perché tu sei parte di me.	(3a) Si ríes, mi vida, yo río por ti, porque formas parte de mí.
(4) Ricorda sempre, quel che tu fai sopra il mio volto lo rivedrai.	(4a) Recuerda siempre, con lo que harás, mi vida, toda, la llenarás.
(5) Non sei mai sola, anche se tu tu sei lontana da me. Ogni momento, dovunque andrai accanto a te, mi troverai.	(5a) No estarás sola, aun cuando tú, tú te halles lejos de mí. Cada momento, donde tú estés, cerca de ti tú me tendrás.

Como podemos observar, las estrofas (1), (3) y (5) han sido traducidas de una manera casi literal, presentando sólo un ligero cambio, como se aprecia en la estrofa (1a), donde se han invertido el sujeto y el objeto. De este modo, el último verso de la estrofa (1) «*perché sono parte di te*» significa, literalmente, «porque soy parte de ti». En la traducción española (1a) se ha optado por traducir «porque formas parte de mi». Esto no sucede en el último verso de la estrofa (3), donde sí se ha mantenido una traducción literal.

Las estrofas (2) y (4) se han traducido manteniendo las ideas y palabras claves, pero introduciendo leves variaciones de forma y de significado. Así, mientras que en la estrofa (2) el amado le pide a la amada que sonría siempre si no quiere que él sufra, en la traducción (2a) el amado le pide a la amada que ría, ya que sin su reír él no alcanza la felicidad. La traducción española es más positiva en su forma, pues ha eliminado el verbo «sufrir» y lo ha sustituido por el adjetivo «feliz». La estrofa (4a), por su parte, sí introduce sutiles cambios de significado y sigue manteniendo, al igual que ha sucedido con la estrofa (2a), un mayor positivismo con respecto a su original. En (4) el amado le recuerda a la amada que todo lo que ella haga (ya sea bueno o malo) se verá reflejado en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

él, en su rostro. En la traducción española (4 a) el amado le pide a la amada que recuerde que sus actos (buenos o malos) van a hacer que su vida sea plena. Tal y como mencionaba Peña (2001), las costumbres traductoras en la música popular tendían siempre a atenuar no sólo los elementos con cierto contenido sexual, político o religioso, sino aquellos que también pudieran evocar situaciones dramáticas o negativas.

1.3. Interpretación:

La interpretación de Bobby Solo es, como sucede con la mayoría de las interpretaciones de los cantantes italianos (recordemos, por ejemplo, las de Modugno, Dallara o Mina), más dramática que la de los Mustangs. Además, la interpretación de la canción española se ha visto afectada por el mismo factor que había actuado en la canción anterior, *Motivo d'amore*, llevada a cabo por los Sirex; y es que el paso de cantante solista a grupo de música supone una transformación profunda a nivel interpretativo, pues se trata de un cambio de código, de concepto.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

De acuerdo con Borgna (1992: 304), en esta ocasión, el éxito de la canción vencedora de Sanremo se correspondió con el éxito de ventas en Italia, pues *Se piangi, se ridi* vendió 580.000 copias. Es en esta época cuando el festival alcanza además sus mayores cotas de ventas, pues llegaron a vender casi seis millones de discos (Gaspari, 2009: 324). En España, donde el festival tenía una gran influencia y suponía un fuerte reclamo comercial, según hemos visto con muchas de las canciones estudiadas hasta el momento, la canción de Solo también llegó a las listas de éxitos. En la portada del disco editado en España se ve claramente cómo se hace referencia a Sanremo y al hecho de que la canción de Solo hubiera obtenido el primer premio en el año 1965.

Delfino (2009: 70) asegura que es en esta época cuando la sociedad italiana comienza a dar señas de la revolución comercial que está suponiendo la música ligera en el país. Según la autora, a partir de la segunda mitad de los sesenta se registran en Italia 1.229 cantantes, 111 casas discográficas, 772 salas de baile y night-clubs y 6.200 grupos y orquestas. El disco está en pleno boom y el 37% de las familias italianas posee un tocadiscos. De entre los artistas más queridos y vendidos están Celentano (42%), Mina (39%) y el intérprete de *Se piangi, se ridi*, Bobby Solo (39%).

Dado el éxito de la canción italiana en nuestro país, no es de extrañar que rápidamente se lanzara una versión en español. En este caso, la que llegó a las listas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

éxitos fue la que interpretaron los Mustangs bajo el sello Regal. Este grupo y la casa discográfica ya habían lanzado el año anterior un disco con algunos de los éxitos de Sanremo 1964, por lo que repitieron la fórmula comercial al año siguiente.[119]

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Se piangi, se ridi fue la canción ganadora del Festival de Sanremo en 1965, interpretada por Bobby Solo (pseudónimo de Roberto Statti, Roma, 1945). Según Borgna (1992: 303-4), el año anterior (1964) había supuesto el comienzo de la época de oro de Sanremo. Se habían introducido muchos cambios en el festival, cambios que no sólo afectaron a la organización interna (por ejemplo, se instauró un sistema por el cual sólo habría una canción ganadora, y no varias, ordenadas según el número de votos obtenidos), sino también a los estilos musicales que solían escucharse en el festival. A partir de 1964, comenzaron a triunfar en Sanremo nuevos ritmos como el twist, el hully-gully, el shake o el rock and roll. Sin embargo, las canciones ganadoras de estos primeros años fueron canciones de corte clásico y romántico, como *Non ho l'età* (que ganó en 1964, además de ser la primera victoria que obtuvo un artista italiano en el *Eurofestival* que se celebró en Copenhague en junio de aquel mismo año), *Dio, come ti amo* (vencedora de la edición de 1966 y que supuso el cuarto y último triunfo de Modugno en Sanremo) o de la canción que aquí analizamos, *Se piangi, se ridi* (ganadora de la edición de 1965).

Para Bonanno y Bornigia (2001: 35), que canciones como *Non ho l'età* o *Se piangi, se ridi* triunfaran en Sanremo durante aquellos años de cambios e innovación prueban que la Italia de los sesenta se encontraba aún bajos los dogmas del «perbenismo»[120] y que el festival más importante de la canción moderna italiana «se mantenía aparentemente inmune al mundo que avanzaba» (Bonnano y Bornigia, 2001: 44).

Bobby Solo, de acuerdo con Borgna (1992: 303), había sido uno de los grandes triunfadores (aunque no el ganador) de la edición de 1964, con la canción *Una lacrima sul viso* (Mogol-Lunero). El joven romano había conquistado al público con su tupé y su

[119] En <http://lafonoteca.net/discos/san-remo-1965>, Julián Molero realiza la crítica del disco de los Mustangs.

[120] Según el Diccionario Sabatini-Coletti, el *perbenismo* es un «atteggiamento, modo di vita di chi desidera apparire persona perbene secondo la morale borghese, comportandosi perlopiù in modo ipocrita e conformistico» («una actitud, modo de vida de quien pretende aparentar ser una persona de bien de acuerdo con la moral burguesa, comportándose principalmente de una manera hipócrita y conformista»).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manera de cantar, a lo Elvis Presley. Según Borgna (1992: 304), su victoria al año siguiente fue, consecuentemente, una compensación por no haber ganado en la edición anterior. Bobby Solo, como se verá en la siguiente canción, protagonizó, al igual que Gigliola Cinquetti, uno de los films musicales de Fizzarotti, y se convirtió en una de las estrellas juveniles del momento, pues según el referéndum de la revista *Ciao Amici,* publicado en enero de 1966, contaba con 15. 364 votos, con sólo Morandi y Celentano por delante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.16. *Dio come ti amo / ¡Dios, cómo te quiero (te amo)!*

Italiano	**Español**
Nel cielo passano le nuvole che vanno verso il mare. Sembrano fazzoletti bianchi che salutano il nostro amore. Dio, come ti amo. Non è possibile avere fra le braccia tanta felicità, baciare le tue labbra che odorano di vento. Noi due, innamorati, come nessuno al mondo. Dio, come ti amo. Mi vien da piangere. In tutta la mia vita non ho provato mai un bene così caro, un bene così vero. Chi può fermare il fiume che corre verso il mare, le rondini nel cielo che vanno verso il sole? Chi può cambiar l'amore, l'amore mio per te? Dio, come ti amo. Un bene così caro, un bene così vero. Chi può fermare il fiume che corre verso il mare, le rondini nel cielo che vanno verso il sole? Chi può cambiar l'amore, l'amore mio per te? Dio, come ti amo. Dio, come ti amo.	Las nubes pasan por el cielo camino de una playa. Parecen pañuelos blancos saludando a nuestro amor. *Dio, come ti amo.* No es posible tener entre mis brazos tanta felicidad, poder besar tus manos que besan sólo el viento, pensar que nos queremos, como nadie en el mundo. *Dio, come ti amo.* Quisiera hasta llorar. No tuve yo en mi vida, no tuve yo jamás un bien así tan bello, un bien tan verdadero. ¿Quién podaría el río que nace en la montaña? ¿Quién quitaría al cielo la luna y las estrellas? ¿Quién puede hacer que muera mi gran amor por ti? *Dio, come ti amo.* *Dio, come ti amo.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La instrumentación de la canción original se compone de violines y de una guitarra española, que realiza un punteo. A partir de la segunda estrofa se introducen más adornos musicales, aunque estos son más sutiles, como los llevados a cabo por instrumentos de viento o de percusión.

Los arreglos musicales para la canción español apenas presentan diferencia con la canción original, pues el comienzo de los violines y la introducción del punteo que realiza la guitarra española son iguales que los de la canción italiana. Sin embargo, en la canción en español se introduce una base rítmica a partir de la segunda estrofa, realizada con una batería, que se hace más presente (con unos redobles de caja) durante los momentos en los que la melodía es más ascendente, hasta que se alcanza el clímax de la canción.

1.2. Letra:

Dio, come ti amo es una traducción que se ha adaptado a la música y que presenta ciertas estrategias de traducción con respecto a la métrica y la acentuación.

En lo referente al mantenimiento del contenido semántico, podemos observar que la traducción al español ha sido, en líneas generales, muy fiel a la canción original, a pesar de que encontramos una atenuación en lo que respecta al (levísimo, apenas perceptible) contenido sensual de la canción original y una sutil transformación, que no afecta ni al significado de la frase ni al sentido de la canción.

La atenuación la encontramos en los versos «poder besar tus manos / que besan sólo el viento». En la canción italiana estos versos son «*baciare le tue labbra / che odorano di vento*» («besar tus labios / que huelen a viento»). Por lo tanto, observamos cómo en español no se besan los labios de la persona amada, sino sus manos, y cómo los labios (o los manos, en el caso español) de ésta no huelen a viento, sino que sus manos sólo tocan (besan) el viento, lo cual, nos atrevemos a decir, tiene más sentido.

En segundo lugar, los cambios que se habían visto en la traducción española se pueden apreciar en el siguiente cuadro:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Italiano	Español
Chi può fermare il fiume che corre verso il mare, le rondini nel cielo che vanno verso il sole? Chi può cambiar l'amore, l'amore mio per te?	¿Quién podaría el río que nace en la montaña? ¿Quién quitaría al cielo la luna y las estrellas? ¿Quién puede hacer que muera mi gran amor por ti?

Como vemos, en la traducción al español el río no va hacia el mar, sino que nace en la montaña, y los pájaros que van hacia el sol han sido sustituidos por la luna y la estrellas, que desaparecen del cielo. A diferencia del resto de la canción, estos versos no son traducciones absolutamente fieles a los del texto original, pero sí mantienen las mismas imágenes, los mismos significados y el mismo sentido que se dan en la canción italiana.

Al comienzo de este apartado se habló de que en esta traducción se habían observado varias estrategias de traducción con respecto a la métrica y, sobre todo, la acentuación. Como hemos visto, la mayoría de los autores que han estudiado la traducción de canciones prestan mucha atención al tratamiento de los aspectos poéticos de la canción, como la rima, la métrica o el ritmo, entre otros. En esta traducción podemos encontrar diferentes procedimientos métricos y musicales (los musicales no han ido más allá de la creación de melismas y, por tanto, no han afectado a la melodía), los cuales han servido para que el texto en español encaje en la melodía.

Italiano	Español
/che vanno **ver**so il mare (7)/ /Chi **può** fer**ma**re il **fiu**me (7)/ /**Sem**brano fazzoletti **bian**chi (9)/	/camino **de u**na playa(7)/ /**quién** po**da**ría el **rí**o (7)/ /pa**re**cen pañuelos **blan**cos (8)/

Como vimos en análisis anteriores, los versos que aquí examinamos presentan, siguiendo la terminología utilizada por Cotes Ramal (2005), casos de mimetismo absoluto, mimetismo relativo y alteración silábica por defecto. Veamos, de manera más detenida, en qué consisten cada uno de estos tres procesos y en qué momentos de la traducción al español se han empleado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El mimetismo absoluto es el que mantiene el mismo número de sílabas y deja la acentuación en el mismo lugar, como sucede con la traducción del verso (la negrita indica dónde ha caído la acentuación en la música) «*che vanno **ver**so il mare*», que ha dado en español «camino **de u**na playa».

El mimetismo relativo, de acuerdo con Cotes Ramal (2005: 79), mantiene el mismo número de sílabas, pero puede modificar la posición de los acentos lingüísticos. Dicha modificación puede dar lugar a dos realizaciones orales diferentes, dependiendo de la música (donde se alterará la intensidad de las notas afectadas) o de la fonología (donde se combinarán sístole y diástole, es decir, se cantará una sílaba átona como si fuese tónica).

Una modificación de los acentos dependiendo de la fonología se puede observar en la traducción del verso italiano «*chi **può** fer**ma**re il **fiu**me*», donde la intensidad de las notas recaía sobre las sílabas tónicas (señaladas en negrita). En español ha resultado en el verso «**quién** po**da**ría el **rí**o», donde, en la palabra «podaría», la intensidad ha recaído sobre la sílaba átona «da» (en negrita).

Por último, la alteración silábica por defecto consiste (Cotes Ramal, 2005: 79) en emplear menos sílabas que en el original y para ello se pueden alargar o desdoblar las sílabas, o bien añadir silencios. Un ejemplo de ello es la traducción al español del verso «*sembrano fazzoletti bianchi*» (9) que ha tenido como resultado el verso «parecen pañuelos blancos» (8), donde la sílaba «ñue» se ha alargado para poder ocupar el tiempo que ocupan las dos notas musicales que en italiano se corresponden con las sílabas «/*zo-le*».

Cotes Ramal (2005: 79) señala que mientras que el mimetismo absoluto se suele emplear en la música clásica, culta, el mimetismo relativo y las alteraciones silábicas por exceso y por defecto son métodos que se emplean habitualmente en la traducción de la música popular o música ligera, «donde la partitura no se considera un objeto sagrado.»

1.3. Interpretación:

La interpretación de Gigliola Cinquetti y la de Gelu son muy similares, ya que ambas cantantes poseen una potencia de voz y un timbre parecidos. Además, las dos interpretan la canción con la misma intensidad y el mismo dramatismo. Se podría decir, incluso, que Gelu imita la manera de cantar y actuar de Cinquetti en esta canción.

No sucede esto con la interpretación en italiano de Modugno, cuya versión también llegó a las listas de éxito españolas. Como siempre, la manera de interpretar del cantante/actor se caracteriza por su patetismo y por su capacidad única de parecer que declama el texto, además de cantarlo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Dio come ti amo, así como su traducción al español, presentan unas características comerciales muy similares a las de la canción del anterior análisis, pues la canción italiana fue la vencedora del festival de Sanremo de su año y la artista que la interpretaba, Gigliola Cinquetti, una cantante reconocida a nivel internacional.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Era la segunda vez en que Gigliola Cinquetti (Verona, 1947) triunfaba en Sanremo. *Dio, come ti amo* (Modugno) fue la ganadora del festival en 1966. Dos años antes, Cinquetti se había alzado también con la victoria gracias a la canción *Non ho l'età* (Panzeri-Nisa-Colonello). De acuerdo con Borgna (1992: 303), mientras se esperaba que el triunfo recayera sobre cualquiera de las estrellas internacionales que aquel año (1964) se habían presentado a Sanremo, como Paul Anka o Ben E. King, al final fue Cinquetti (vivo retrato, en palabras de Borgna, de la típica muchacha «acqua e sapone», esto es, natural y sin artificios) quien supo conquistar al público gracias a la ternura que suscitaba. *Dio, come ti amo* fue presentada en pareja por Cinquetti y por uno de los pesos pesados del festival, que además era el autor de la canción: Domenico Modugno. Al igual que sucedió con la canción anterior, Sanremo volvió a demostrar que, a pesar de los nuevos ritmos y tendencias musicales que inundaban el festival en aquella época, las canciones más tradicionales eran las que seguían teniendo un gran peso y un gran apoyo del jurado y del público. Cioffi (2010: 148) comenta al respecto que el triunfo de *Dio come ti amo* en Sanremo, después de que el año anterior hubiera supuesto la introducción en el festival de la música beat y otras nuevas tendencias, supuso una verdadera «bofetada» para los jóvenes del momento, pues «la vittoria di quel brano fu vista come una volontà di "punire" la nuova musica; i suoi rappresentanti e interpreti, le loro parole, i loro atteggiamenti e i loro modi di proporsi».[121]

Dio come ti amo fue también el título del film musical dirigido por el napolitano Ettore Maria Fizzaroti y protagonizado por la misma Cinquetti. A partir de la segunda mitad de los años sesenta, este tipo de películas obtuvieron un gran éxito comercial. Borgna (1992: 313) comenta que estos filmes, de entre los que destacan también *Una*

[121] «La victoria de aquel tema fue vista como una voluntad de "castigar" a la nueva música, junto con sus representantes e intérpretes, sus palabras y su manera de comportarse y de presentarse ante el mundo».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lacrima sul viso, con Bobby Solo, *Nessuno mi può giudicare* y *Perdono*, con Caterina Caselli, o las protagonizadas por Gianni Morandi *In ginocchio da te, Non sono degno di te* y *Se non avessi più*, se caracterizaban porque se rodaban en muy poco tiempo y eran el resultado de un convenio con las casas discográficas para obtener grandes beneficios económicos y promocionar a los jóvenes artistas. En estas películas, las protagonistas femeninas hablaban un italiano perfecto, provenían de una familia de clase social media, llevaban vestidos de faldas de tubo y eran educadas y muy afectuosas con sus padres. Los protagonistas masculinos eran, por lo general, chicos recién salidos del servicio militar a los que les llegaba un inesperado éxito discográfico.

Cinquetti representaba lo opuesto a Rita Pavone y su canción *Non ho l'età,* en la que la que protagonista explica que es demasiado joven para amar, era una muestra de ello (Borgna: 1992: 307). Piazzoni (2011: 566) también argumenta que la Cinquetti fue la reacción al fenómeno Rita Pavone. Una vez más, nos encontramos ante esa situación de enfrentamiento que se estaba viviendo en Italia (y en España) entre las nuevas formas de pensar y los nuevos estilos de vida y las costumbres culturales y sociales más conservadoras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.17. *Mulino a vento / Molino al viento*

Italiano	Español
Hai sbagliato a tutto, credi a me. Con l'amore non si scherza mai. Se mi lasci solo, non pensare che io resti a piangere te. Ma io credo nell'amore che ho trovato conoscendote. È solo colpa tua, se succederà che il cuore mio girerà. Il mio cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto oppure girerà per altre cento. Il cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto e non lasciarmi mai. Ma io credo nell'amore che ho trovato conoscendote. È solo colpa tua se succederà che il cuore mio girerà. Il mio cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto oppure girerà per altre cento Il cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto oppure girerà per altre cento. Il cuore sembrerà...	Te has equivocado, ya verás. Con el corazón no hay que jugar. Si me dejas solo, deja de pensar que por ti voy a llorar. Sin embargo creo en el amor que al principio me supiste dar. La culpa será tuya, si a partir de hoy mi corazón ves girar. Pues mi corazón será un molino al viento y entonces girará con rumbo abierto. Sus aspas cortarán con brillo nuevo si me vas a dejar. Sin embargo creo en el amor que al principio me supiste dar. La culpa será tuya, si a partir de hoy mi corazón ves girar. Pues mi corazón será un molino al viento y entonces girará con rumbo abierto. Sus aspas cortarán con brillo nuevo, entonces girarán por otros vientos. Mi corazón será un molino al viento, y entonces girará con rumbo abierto. Sus aspas cortarán con brillo nuevo, entonces girarán por otros vientos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La canción en italiano empieza con una batería y trompetas, que serán las encargadas de realizar los acompañamientos musicales. A medida que avanza la canción, se percibe la presencia de unos teclados y de otros instrumentos eléctricos. En el estribillo, la voz de Little Tony se desdobla, creando un efecto en el que parece que hay dos voces.

Los arreglos de la canción en español comienzan igual, con la batería y las trompetas, cuya presencia es ligeramente mayor que en la canción original. Las principales diferencias se pueden apreciar en que en la versión en español hay instrumentos de viento estableciendo la base rítmica, y se incluye un solo de guitarra eléctrica que no aparece en la canción original.

1.2. Letra:

La traducción al español de *Mulino a vento* es una traducción que se ha adaptado a la música y que ha tenido en cuenta parámetros como la rima, el ritmo, la cantabilidad, la naturalidad y la fidelidad al contenido semántico original.

El texto italiano presenta las características lingüísticas propias de las canciones italianas de los años sesenta, como la presencia (aunque muy escasa) del pronombre de primera persona *io* (pronombre que en la traducción al español no aparece en ninguna ocasión), el empleo de ciertas formas verbales, como el futuro simple (*sembrerà, girerà*) (esta forma verbal también se aprecia en el texto español, donde es incluso más frecuente que en el italiano –«será», «girará», «cortarán»–), así como la presencia de un vocabulario relacionado con el romanticismo y el amor, como lo demuestra el uso de palabras como *cuore, amore* o *vento* (las cuales también se han mantenido en el texto traducido –«corazón», «amor» y «viento»–). No obstante, en el texto italiano ya no quedan marcas de troncamientos, el lenguaje tiende a la coloquialidad (*se questo non ti va*) (en español se observan también marcas de coloquialidad, como la expresión «ya verás») y la temática es rompedora e innovadora (esto se ha mantenido en el texto español, aunque, una vez más, vemos cómo se han suavizado algunos elementos).

En el texto italiano, el protagonista le dice a su amada que ha cometido un grave error al terminar con la relación y le advierte de que si a partir de ahora se va con otras (*altre cento,* dice en italiano, es decir, «cientos [de chicas]») será porque ella le ha dejado. La amenaza queda patente en el estribillo. El texto traducido, como hemos dicho, se ha

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mantenido fiel a la temática del original; sin embargo, la parte del estribillo se ha visto atenuada, como se puede comprobar en el siguiente cuadro:

Italiano	**Español (trad. literal)**	**Español**
Il mio cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto oppure girerà per altre cento. Il cuore sembrerà un mulino a vento che allora girerà per altre cento. Se questo non ti va tu sta' a mio accanto e non lasciarmi mai.	Mi corazón parecerá un molino al viento que entonces girará por otras ciento. Si esto no te parece bien quédate a mi lado o girará por otras ciento. Mi corazón parecerá un molino al viento que entonces girará por otras ciento. Si esto no te parece bien quédate a mi lado y no me dejes nunca.	Pues mi corazón será un molino al viento y entonces girará con rumbo abierto. Sus aspas cortarán con brillo nuevo si me vas a dejar.

En primer lugar, el estribillo italiano es más extenso que el español, que se compone de siete versos, en contraposición con los quince de la versión original. A pesar de que la estructuración de la canción española y la italiana es la misma, el hecho de que el estribillo en español sea más corto y menos repetitivo que el original ha reducido la duración de la canción en español.

Como decíamos, en el estribillo de la canción italiana el protagonista le dice a la amada que si lo deja, su corazón girará como un molino al viento y lo hará por cientos de chicas y le advierte de que si eso no le parece bien será mejor que se quede a su lado y no lo deje nunca. En español la idea es la misma, pero el texto no es tan explícito como el italiano y recurre a metáforas, como las de que, si la amada deja al protagonista, el corazón de éste girará «con rumbo abierto» y «sus aspas cortarán con brillo nuevo».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Interpretación:

La interpretación de Little Tony y de los Mustang, a pesar de tratarse de dos interpretación distintas, debido al hecho de que la canción italiana ha sido ejecutada por un cantante solista y la española, por un grupo; guardan cierta similitud, pues las dos irradian fuerza, ritmo y descaro.

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Mulino a vento, lanzado por la casa discográfica italiana Durium, en colaboración con la española Vergara, estuvo durante nueves semanas en las listas de éxitos españolas. Tal y como se indica en la portada del disco, al lado de la canción, Little Tony había quedado con esta canción en el tercer puesto en el IX Festival de la Canción Mediterránea. La traducción española, por su parte, permaneció 8 semanas en la lista.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

De acuerdo con Borgna (1992: 245), Little Tony (pseudónimo de Antonio Ciacci, Tivoli, 1941), junto con Gaber y Ghigo, era uno de los roqueros más agresivos que surgieron después de que Dallara introdujera la moda de los *urlatori*. En 1964, en Sanremo, obtuvo un gran éxito presentando la canción *Quando vedrai la mia ragazza* (Ciacci-Giangrano), de la que era autor, junto con Gene Pitney, (Borgna, 1992: 304)

La manera de actuar de Little Tony y de los otros roqueros del momento, como Gaber o Ghigo, ya mencionados, era, a pesar de que sus contorsiones y su manera de gritar pudieran resultar ridículas a simple vista, el reflejo del enfrentamiento entre los jóvenes italianos y sus padres, entre adolescentes y adultos (Merolla, 2011: 135). La figura de Little Tony y sus canciones son, por consiguiente, una representación del surgimiento de la juventud como grupo social. Según Spaziante (2010: 33), la juventud italiana era una generación posbélica que había comenzado a desarrollar una mentalidad diferente y contraria a la generación precedente, y que a menudo era tildada de «vacía», sin ideales y sin proyecciones de futuro.

La aparición de los jóvenes como ente social conforma uno de los elementos claves del mundo occidental en la década de los sesenta que sirvieron para modelar el paisaje cultural, social, moral y económico. Bonnano y Bornigia (2001: 36) hablan sobre las costumbres de los jóvenes italianos a partir de la segunda mitad de los sesenta, cuando el boom económico era ya una realidad. Los mayores representantes de esta

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nueva situación de bonanza económica fueron los jóvenes, que según datos recogidos por estos dos autores eran los responsables de gastar 540 mil millones de liras al año.

La revolución juvenil se iba haciendo reconocible mediante las nuevas formas de vestir y peinarse (las famosas minifaldas y el pelo largo), las revueltas juveniles que tuvieron lugar en las universidades (y en las que el pensamiento de izquierdas ocupó un lugar central) o mediante la nueva concepción de las ideas familiares y religiosas, el matrimonio y las relaciones sexuales. La mayor parte de estos nuevos valores venían ligados a la música favorita de los jóvenes, pues las canciones (y sus traducciones) fueron las encargadas de difundir dichos valores entre la juventud occidental.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

8.18. *La bambola / La bambola*

Italiano	Español
Tu mi fai girar, tu mi fai girar, come fossi una bambola. Poi mi butti giù, poi mi butti giù, come fossi una bambola. Non ti accorgi quando piango, quando sono triste e stanca, tu pensi solo per te. No, ragazzo, no, no, ragazzo, no, del mio amore non ridere. Non ci gioco più, quando giochi tu sai far male da piangere. Da stasera la mia vita, nelle mani di un ragazzo, no, non la metterò più. No, ragazzo, no, tu non mi metterai tra le dieci bambole che non ti piacciono più. Oh no, oh no. Tu mi fai girar, tu mi fai girar, come fossi una bambola. Poi mi butti giù, poi mi butti giù, come fossi una bambola. Non ti accorgi quando piango, quando sono triste e stanca, tu pensi solo per te. No, ragazzo, no, tu non mi metterai tra le dieci bambole che non ti piacciono più. Oh no, oh no. Tu mi fai girar, tu mi fai girar. Poi mi butti giù (x2) Tu mi fai girar (x 2) come fossi una bambola.	Para ti yo soy, para ti yo soy, solamente una *bambola* con quien juegas tú, con quien juegas tú, solamente una *bambola.* No te acuerdas cuando llamo, cuando estoy muy triste y sola, cuan(do) sólo piensas en ti. No, muchacho, no, no, muchacho, no, de mi amor no te rías más. No es un juego más, esto se acabó, no mereces mi corazón. Te prometo firmemente que no volverás a verme, no, ya no te quiero más. No, muchacho, no, tú no conseguirás que yo sea una más, de quien te puedas burlar. Oh no, oh no. Para ti yo soy, para ti yo soy, solamente una *bambola* con quien juegas tú, con quien juegas tú, solamente una *bambola.* No te acuerdas cuando llamo, cuando estoy muy triste y sola, cuan(do) sólo piensas en ti. No, muchacho, no, tú no conseguirás que yo sea una más, de quien te puedas burlar. Oh no, oh no. Para ti yo soy con quien juegas tú. Para ti yo soy, con quien juegas tú.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. Parámetros intrínsecos a la canción

1.1. Música:

La música se compone, básicamente, de una guitarra y una batería y una pandereta, que establecen las bases rítmicas de la canción. A estos instrumentos se añaden unos violines y unos coros que cantan, junto con Pravo, en el estribillo. La presencia de los violines es cada vez mayor, de tal manera que a partir de la segunda vez que se repite el famoso «*tu mi fai girar*» se aprecia que están siempre acompañando a la guitarra y la batería.

Los arreglos musicales realizados para la traducción española son prácticamente los mismos de la italiana, pero se observan ligeros cambios en la producción y la ecualización de los instrumentos.

1.2. Letra:

Una vez más, y aunque se puedan observar cambios (como sucede, sobre todo, en las primeras frases de la canción), la estrategia empleada para traducir *La bambola* al español ha sido la de «adaptar la traducción a la música». También observamos que, de nuevo, la palabra clave de la canción, esto es, *bambola* («muñeca» en español) se ha dejado sin traducir. Nos encontramos, por tanto, ante una traducción que ha conservado palabras en el idioma original (aunque en este caso sólo sea una), es decir, nos encontramos ante una «versión mixta».

Las razones por las que se elige esta mezcla lingüística en las canciones podían ser, lo hemos visto ya, varias, como, por ejemplo, dotar a la canción de un mayor exotismo, o incluso por cuestiones métricas o de acentuación: la palabra *bambola* en italiano, a pesar de ser trisílaba, como su traducción española «muñeca», es esdrújula (recordemos el «mimetismo relativo» del que hablaba Cotes Ramal, 2005). Sin embargo, el motivo más probable por el que se ha mantenido la palabra clave (que además da título al tema) es el de hacer reconocible la canción original italiana, que también fue un éxito en España y fue interpretada por la propia Patty Pravo. Ésta es una típica característica de las *covers*. Otra cosa es que los destinatarios de la canción fueran capaces o no de deducir el significado de esa palabra.

La traducción española de *La bambola* presenta otras subestrategias de traducción que han servido para adaptar la traducción a la música. Una de ellas ha sido, por ejemplo, la de escoger términos que guardan cierta semejanza fonética con los términos originales (Calabrese, 2003: 112). Esto lo observamos cuando se ha traducido la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

segunda persona del singular del presente de indicativo *accorgersi,* que en italiano significa «darse cuenta, percatarse de algo», por *acordarse*, de tal manera que se obtiene «ti accorgi» y «te acuerdas». A pesar de que el significado es distinto, el verbo español *acordarse* sí funciona en esta ocasión, puesto que, dentro de la estrofa en la que se encuentra, no ha perdido su idea principal. En italiano, la protagonista le reprocha a su interlocutor la falta de interés por sus sentimientos, cosa que también sucede en español.

En esa misma estrofa, que puede consultarse en el cuadro, también encontramos que la palabra «cuando» no se pronuncia entera y queda cortada en la primera sílaba, de tal manera que cuando se escucha la interpretación de Pravo sólo se entiende «cuan». En italiano, la palabra empleada para esta nota ha sido un monosílabo, que equivale a la palabra *no*. Si se examina la letra en español, se ve que se ha recurrido a la alteración silábica por exceso, pues donde en el original hay una sílaba que encaja con una nota musical, en español hay dos sílabas («cuan» y «do»). En lugar de hacer uso de técnicas como la creación de melismas, por ejemplo, se ha recurrido, en la interpretación, a no pronunciar la segunda sílaba, lo cual resulta un poco extraño, pues parece una interjección.

Italiano	**Español**
Non *ti accorgi* quando piango, quando sono triste e stanca, *tu* pensi solo per te.	No *te acuerdas* cuando llamo, cuando estoy muy triste y sola, *cuan(do)* sólo piensas en ti.

El resto de la traducción, a pesar de no tratarse de una traducción literal, mantiene las mismas ideas, el mismo sentido y evoca las mismas imágenes que el texto original. Además, en esta ocasión también podemos ver que la temática del texto original es trasgesora y rompe con las convenciones sociales, pues incita a las mujeres a tomar las riendas en las relaciones sentimentales y a no ser sumisas. Según *Il dizionario della canzone italiana* (2003: 192), el texto cuenta la toma de conciencia de una mujer que quiere transformarse de objeto a sujeto. En la traducción al español estos conceptos se han conservado, así como el tono luchador y rebelde presente en el texto, y no se han encontrado atenuaciones de ningún tipo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.3. Interpretación:

Una vez más, al igual que sucedía con Rita Pavone o con Celentano, la interpretación del texto en italiano y en español ha sido llevada a cabo por el artista original, por lo que no se hallan diferencias interpretativas. Con respecto a la manera de Patty Pravo de moverse sobre el escenario, Borgna (1992: 324) comenta:

> Le mani portati avanti al viso e alla bocca alludono a una infantile scoperta del corpo. Una scoperta fatta frammento dopo frammento, pezzo dopo pezzo: dalle mani alla bocca, dai piedi all'addome. Una scoperta che nasconde una forte carga erotica.
>
> I suoi gesti esprimono in genere un disgusto, un allontanamento delle cose da sè [...]. E anche il suo modo di emettere la voce è analogo. Patty Pravo non ha una grande voce, ma ha un timbro molto particolare e manierato. Sembra allontanare la voce, facendo eco a se stessa. E la fa tremolare [...]. Si direbbe che canti per "frammenti".[122]

2. Parámetros externos a la canción

2.1. Componentes comerciales de la canción:

Il dizionario della canzone italiana (2003: 192) afirma que la canción de Patty Pravo premaneció en la *Hit parade* italiana durante seis meses, lo que la convirtió en un clásico del pop italiano. La canción italiana, lanzada por la RCA Italiana, estuvo 16 semanas en las listas de éxitos españolas a finales del año 1968. Este éxito se solapó con el conseguido por la versión española, lanzada por la RCA Víctor a principios de enero del año siguiente. La canción en español, interpretada por la propia Pravo, permaneció 12 semanas en las listas.

2.2. Componentes históricos, sociales y culturales:

Compuesta por Franco Migliacci, Bruno Zambrini y Ruggero Cini en 1968, *La bambola* fue aceptada por la cantante Patty Pravo después de que otros artistas italianos

[122] «Las manos delante de la cara y la boca aluden a un infantil descubrimiento del cuerpo. Un descubrimiento realizado fragmento a fragmento, trozo a trozo: de las manos a la boca, de los pies al abdomen. Un descubrimiento que esconde una fuerte carga erótica.
Sus gestos expresan, por lo general, disgusto; un alejamiento de sí hacia las cosas [...]. Y también su manera de emitir la voz es similar. Patty Pravo no posee una gran voz, pero tiene un timbre particular y amanerado. Parece que aleja la voz, haciéndose eco a sí misma. Y la hace temblar [...]. Se podría decir que canta a "fragmentos"».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como Gianni Morandi, Gigliola Cinquetti, Caterina Caselli o Little Tony la hubieran rechazado en su repertorio. Hasta el momento, Pravo sólo había interpretado traducciones italianas de canciones inglesas y *La bambola*, por el contrario, era claramente una canción del pop más italiano, lo que suponía un cambio de estilo para la artista. Sin embargo, según *Il dizionario della canzon italiana* (2003: 192), *La bambola* era una canción dulce y anti-conformista al mismo tiempo, por lo que se adaptaba a la perfección al espíritu de Patty Pravo. Además, la canción contaba con todos los elementos para convertirse en un gran éxito, pues mezclaba romanticismo y rebelión, melancolía y malestar generacional. Finalmente, y como era de esperar, *La bambola* (el disco, que además fue el debut de Patty Pravo y se tituló como la canción) obtuvo un gran éxito y fue el segundo más vendido en la Italia del año 1968.

Patty Pravo (pseudónimo de Nicoletta Strambelli, Venecia, 1948) fue, junto con Caterina Caselli, una de las *ragazze del Piper*. El Piper Club[123], según Borgna (1992:320-1), se convirtió en el local más conocido de Roma a partir de la segunda mitad de los sesenta. Situado en via Tagliamento, abrió sus puertas el 18 de febrero de 1965. Era un local pensado exclusivamente para los jóvenes y de él acabarían surgiendo los grandes representantes del beat italiano. Según Lurza (2006: 54), el Piper comenzó siendo una iniciativa comercial que emprendieron Alberico Crocetta y Giancarlo Bornigia. La idea era crear un local en el que explotar las numerosas posibilidades que ofrecía el mercado juvenil. El éxito fue inmediato y el Piper se convirtió en el lugar de moda, al que todo el mundo quería acudir. Bonnano y Bornigia (2001: 47) describen el Piper como un local enorme, lleno de color: «il tempio della plastica, del vetrocemento, della pop art, dei riflettori a raggi ultravioletti. Il *Piper* è stato un invito al consumo: di Pepsy, di amore, moda, vita, libertà»[124]

Una vez pasada la fiebre inicial, el Piper se fue asentando y se convirtió en el punto de refencia de la música y el movimiento beat italiano, donde además participaron las estrellas internacionales más conocidas, como The Who, Jimi Hendrix o Pink Floyd, entre otros (Lurza, 2006: 57).

Para Borgna (1992: 322) Pravo era una cantante inquieta y trasgresiva. Su nombre artístico derivaba de los *provos* holandeses. Tras estudiar piano en el conservatorio de su

123 El Piper club sigue en activo. Su página web está disponible en <http://www.piperclub.it/>[Consulta 23/04/2013]

124 «el templo del plástico, del cemento vítreo, del pop art, de los reflectores de rayos ultravioletas. El *Piper* era una invitación al consumo: de Pepsi, de amor, moda, vida, libertad».

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciudad natal, Venecia, escapó de casa a los dieciséis años y llegó a Roma, donde se convirtió en una asidua al Piper. *Ragazzo triste* (que era en la realidad la versión italiana de *But you're mine* de Sonny Bono, 1966) fue su primer gran éxito. Según el autor, Pravo era una adolescente como la Pavone y una «chica beat» como la Caselli, pero, a diferencia de estas dos, tenía predilección por las situaciones escabrosas, hasta el punto de convertirse, en los años sucesivos, en uno de los primeros ídolos gays de Italia (*cf.* Cioffi, 2011 y Delfino, 2009).

Berselli (2010: 60-70) apunta que la figura de Patty Pravo, con su manera de vestirse y de comportarse, fue el reflejo de la revolución feminista que se comenzó a vivir en los años sesenta. Para Cioffi (2010: 131), gracias a canciones como la de Pravo se estableció una nueva conciencia juvenil en la que la identidad femenina era una aspecto clave. A través de canciones como *La bambola* se impuso la imagen de una mujer libre y segura de sí misma, que debía deshacerse de la contrafigura masculina a la que había estado atada hasta entonces. Se reformuló la concepción de la mujer joven, que se vió reflejada, por ejemplo, en la forma de vestir, con la famosa minifalda (que apareció, según Cioffi, por pimera vez en Italia en el verano de 1966) a la cabeza.[125]

Hemos mencionado que el Piper fue el lugar donde se inició el movimiento beat italiano. A este respecto, Cioffi (2010: 118) señala que, al igual que el rock and roll, la palabra *beat* también venía del extranjero y, consecuentemente, no asumió el sentido literario con el que se definió la generación de Kerouac y Ginsberg (cfr. Sabatini, 2003), sino con la revolución musical que se había iniciado en Inglaterra. Cioffi apunta que los artistas italianos que nacieron en los años sesenta, bajo el movimiento beat, se movían en torno a una serie de valores, como la contraposición entre jóvenes y adultos, el espíritu revolucionario, el anticonformismo y la búsqueda de modelos de expresión excéntricos a través de los cuales se pudieran celebrar nuevas formas de comunicación. Las canciones de música ligera (junto con sus traducciones), como decíamos en el análisis anterior, constituyeron, en los sesenta el vehículo de comunicación más influyente de todos.

[125] Cioffi (2010: 142-9) hace un análisis más profundo sobre el movimiento beat y la influencia en la moda juvenil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

9. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo, hemos observado que las traducciones examinadas comparten una serie de rasgos comunes con respecto a la música, la letra, la interpretación y los factores comerciales, históricos, sociales y culturales.

– La música:

Los arreglos de la mayoría de las traducciones de las canciones que hemos analizado se han caracterizado por estar más instrumentados y orquestados que la versión original italiana y por incluir coros. Otro elemento recurrente relacionado con la música ha sido el de alterar el tempo, que en las canciones españolas solía ser más rápido que su original. Por lo general, los cambios que ha sufrido la música de nuestras traducciones, a pesar de haber mantenido los rasgos esenciales, se han realizado para dar un aire más conservador y clásico a la canción. En las ocasiones en las que esto no ha sucedido, la música se ha quedado igual, como ha sucedido en los casos en los que la canción era interpretada por el propio artista italiano (Celentano, Pavone o Pravo, por ejemplo). Estas veces, la pista de sonido se ha mantenido tal cual, presentando ligeros cambios en la producción y la ecualización de los sonidos.

– La letra:

Antes de entrar de lleno en las conclusiones que hemos extraído en lo que respecta a las diversas estrategias que se han utilizado para traducir las letras de las canciones estudiadas, consideramos necesario hacer mención a los rasgos lingüísticos que han definido los textos originales y que han influido de manera decisicisiva en la traducción de éstos al español. Tras examinar las propuestas de Antonelli (2010), pudimos verificar que los textos que componían nuestro corpus quedaban enmarcados dentro de un contexto histórico determinado: el de la revolución musical que se vivió en Italia durante la década de los sesenta. De este modo, comprobamos que los textos italianos contaban con los rasgos lingüísticos descritos por Antonelli correspondientes a este periodo concreto, que se trató de un periodo de transformación e innovación. Así, detectamos que la presencia de los pronombres personales de primera y segunda persona, de ciertos tiempos verbales, ciertos recursos léxicos (como los troncamientos *cuor* y *amor*) o el tratamientos de ciertos temas que iba disminuyendo a medida que avanzaba la década. También se notaba la introducción de nuevos hábitos lingüísticos, como el acercamiento a la lengua hablada y coloquial, por ejemplo. Las traducciones al

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

español de estos textos han conservado la mayoría de estos rasgos, dando lugar a un tipo de texto musical fuertemente marcado, desde el punto de vista histórico y cultural.

La estrategia de traducción que se ha seguido en cada una de las canciones ha sido la de adaptar la traducción a la música (Franzon, 2008). En dichas traducciones se han respetado, siguiendo el Principio de Pentatlón de Low (2003, 2005), parámetros como el ritmo, la rima, la cantabilidad, la naturalidad y fidelidad al contenido semántico. Hemos encontrado ocasiones en las que algunos de estos parámetros había perdido fuerza en la traducción, como ha sucedido, por ejemplo, con la naturalidad, pues hemos visto casos en los que partes de la letra española carecían de coherencia. Para mantener aquellos aspectos relacionados con la métrica, hemos observado que los procedimientos de traducción expuestos por Cotes Ramal (2005), como el mimetismo absoluto o relativo o la alteración silábica por exceso y por defecto, se había aplicado en nuestras traducciones. En referencia a la consecución de una letra fiel desde el punto de vista semántico, hemos comprobado que se han empleado diferentes estrategias, como la traducción literal, la alteración de la temática de la canción, pero con el mantenimiento de las palabras o imágenes clave de ésta, la atenuación de ciertos elementos (relacionados con el sexo, la religión o, en muchas ocasiones, los relacionados con ciertos componentes tristes y trágicos, como la ruptura de una relación o los problemas amorosos) y la omisión de ciertas partes, como aquellas que presentaban problemas de traducción ligados a elementos culturales, por ejemplo.

Otras subestrategias que hemos observado y que se han empleado para adaptar la traducción a la música han sido la conservación de palabras o frases en idioma original, dando lugar a versiones mixtas, o la elección de palabras en la lengua meta que guardasen similitud fonética con las del texto original. En el caso de las versiones mixtas, hemos estudiado que las razones que podían propiciarlo eran, por ejemplo, darle cierto exotismo al texto traducido, evitar las repeticiones y la monotonía o, la más frecuente en nuestro corpus, hacer reconocible la canción original mediante la repetición de las palabras y frases más significaticas del texto, que eran normalmente las del estribillo y las que hacían referencia al título. Hemos visto que esto sucedía porque las canciones españolas eran *covers* de sus originales italianas, y también que las *covers* supusieron un fenómeno de traducción muy frecuente y extendido durante la década de los sesenta, que además tuvo importantes consecuencias económicas, sociales y culturales, pues una de sus funciones era la de llenar el vacío que existía en la cultura meta con respecto a las vías de expresión artística (musical, en este caso).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– La interpretación:

Las interpretaciones llevadas a cabo por los artistas españoles (José Guardiola, en la mayor parte de las cosas) se han caracterizado por ser más clásicas y convencionales que las de los artistas italiano.

– Factores comerciales:

Los factores comerciales que han influido en las traducciones han sido los relacionados con la aparición y extensión de los nuevos soportes, como el disco de 45 rpm, así como los ligados a la fuerte expansión que experimentó el mercado musical en los años sesenta. La llegada de las listas de éxitos y los festivales (como Sanremo o el Festival de la Canción Mediterránea) tuvieron un gran impacto en España y eran un reclamo comercial.

– Factores históricos, sociales y culturales:

Por último, los factores históricos, sociales y culturales que influyeron en la creación de las canciones originales y, por consiguiente, en sus traducciones, son el claro reflejo de los los cambios sociales y culturales que se estaban viviendo en España e Italia en aquellos momentos. Hemos podido ver el nacimiento de la cultura juvenil y la importancia del conflicto generacional entre padres e hijos (o entre tradición y cambio), la liberación de la mujer o la aparición de una clase media acomodada. Pero lo que está totalmente claro es la función cultural y social que desempeñaron las canciones de consumo en los años sesenta. Sus traducciones son la prueba de que un nuevo medio de comunicación, expansión y manipulación ideológica había nacido.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

VI. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

CONCLUSIONI E LINEE FUTURE DI RICERCA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. CONCLUSIONES

De acuerdo con lo estudiado en la presente tesis doctoral y a los objetivos planteados, hemos obtenido las siguientes conclusiones:

1. La traducción de productos musicales (y, en especial, la traducción de canciones) debe ser considerada, dentro de los Estudios de Traducción, como uno de los tipos que componen la traducción subordinada, es decir, se sitúa al mismo nivel que la traducción audiovisual, la traducción de teatro o la traducción de cómics, por ejemplo.

2. Al ser un tipo de traducción subordinada y verse constreñida por factores no lingüísticos, la traducción de productos musicales ha quedado relegada a un segundo plano en los Estudios de Traducción, y los debates terminológicos y conceptuales en torno a ella no han quedado resueltos.

3. La traducción de productos musicales se caracteriza, al igual que sucede con los demás tipos de traducción subordinada (e incluso con la propia traducción subordinada), por haber sido tildada a menudo de *adaptación, versión* o *reescritura,* es decir, por no haber sido considerada como una modalidad «legítima» de traducción, como ocurre con otras modalidades como la traducción científico-técnica, por ejemplo. No obstante, si queremos que este tipo de traducción siga desarrollándose y creciendo dentro del ámbito académico y teórico, es aconsejable dejar a un lado los debates terminológicos y centrarse en el estudio del fenómeno.

4. Debido a la falta de interés académico y profesional que ha suscitado este tipo de traducción subordinada, la traducción de productos musicales se ha visto afectada por una cierta «desprofesionalización», ya que de ella no han solido encargarse traductores entendidos como tales, sino músicos o dramaturgos que han adoptado las funciones de traductores ocasionales. Esta «desprofesionalización» puede estar relacionada con el hecho de que la figura del traductor no ha sido tomada en consideración hasta hace poco, por lo tanto, la desprofesionalización no debe confundirse con «falta de profesionalidad», ya que, como se ha visto en la presente tesis doctorales, los traductores de canciones han realizado un excelente trabajo.

5. Dentro de la traducción de productos musicales, la traducción de canciones comparte numerosas similitudes con la traducción audiovisual, que es el tipo de traducción subordinada que más atención ha recibido por los Estudios de Traducción

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en los últimos años. Debido a estos rasgos comunes, se podría colegir que muchas de las teorías que se han desarrollado para la traducción audiovisual pueden aplicarse a la traducción de canciones.

6. La traducción de canciones se asemeja, también, a la traducción de poesía, pues en ella los elementos poéticos (como el ritmo, la métrica, la rima o la recurrencia a figuras literarias, por ejemplo) desempeñan un papel determinante. Traducir una canción, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, es una tarea que requiere, al igual que sucede con la traducción de poesía, mucha atención y minuciosidad por parte del traductor. Por lo tanto, las teorías sobre traducción poética podrían considerarse como las que mejor pueden aplicarse a la traducción de canciones.

7. Sin embargo, la traducción de canciones se caracteriza por ser un género híbrido en el que confluyen elementos típicos de otras disciplinas, además de la poesía, como puede ocurrir con el teatro o, simplemente, con la música. Por consiguiente, la traducción de canciones requiere de un enfoque teórico y modelos de análisis propios, los cuales, aunque se interrelacionen con otras disciplinas (no sólo traductoras y no sólo poéticas), puedan abordar todas las dimensiones de las que se compone este tipo de traducción.

8. Dentro de la traducción de canciones, la canción de consumo presenta una serie de rasgos propios que influyen en su traducción. Dichos rasgos son la repetición, que afecta al ritmo y a la temática de las letras, y la altísima importancia que los factores comerciales ejercen sobre este tipo de canción, que además desempeña un papel fundamental en la sociología y la cultura de masas.

9. La falta de material teórico sobre la traducción de canciones de consumo ha brillado (hasta hace unos años) por su ausencia. Si la investigación sobre la traducción de productos musicales (de entre los que despunta levemente la traducción de ópera) es escasa, los estudios sobre la traducción de canciones de consumo son aún más escasos, sobre todo, aquellos destinados a la elaboración de modelos de análisis y la sistematización de estrategias de traducción. Sin embargo, en la actualidad esta situación está cambiando.

10. La traducción de canciones de consumo se ve afectada por los mismos condicionantes que influyen en otros tipos de traducción musical. Este hecho ha sido tenido en cuenta por aquellos autores que han querido establecer diferentes métodos de análisis y estrategias de traducción. Autores como Franzon (2008) o Low (con su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

principio de pentatlón, de 2003 y 2005), han considerado que los factores inherentes a las canciones de consumo, como son la interpretación, la música o la letra (donde a su vez entraban en juego otros factores como la rima, el ritmo, la cantabilidad, la naturalidad o la fidelidad al contenido semántico); deben estar siempre presentes a la hora de traducir, establecer estrategias de traducción o analizar traducciones. Kaindl (2005), por su parte, presta atención a aquellos factores externos de tipo social, histórico y cultural que inciden en la traducción de canciones de consumo.

11. Los textos origen estudiados (las canciones italianas de los años sesenta) se han caracterizado por estar históricamente marcados por los acontecimientos musicales acaecidos en la Italia de los sesenta. Dichos acontecimientos supusieron la renovación de la canción italiana tradicional, sobre todo, desde el punto de vista lingüístico, hecho que queda patente en el uso de ciertos pronombres personales y a nivel léxico y de temática. Una de las innovaciones más llamativas en el plano lingüístico es la introducción de elementos típicos de la lengua hablada y coloquial.

12. A lo largo del análisis del corpus, las traducciones al español de las canciones italianas han mantenido muchos de estos rasgos lingüísticos, lo que nos ha hecho concluir que los textos meta estudiados en la presente tesis doctoral contienen una fuerte carga histórica y cultural.

1.1. Resultados del análisis del corpus

De la aplicación de nuestro modelo de análisis a las canciones traducidas del corpus hemos obtenido los siguientes resultados:

1. Con respecto a la música: las traducciones españolas de las canciones que hemos estudiado se han caracterizado por presentar alteraciones en la instrumentación, la orquestación y el tempo, principalmente. Sin embargo, a pesar de estas variaciones, la esencia de la música se ha mantenido en la mayoría de los casos, e incluso a veces ha permanecido invariable.

2. Con respecto a la letra:

a) La estrategia de traducción que se ha seguido en casi todas las canciones era la que Franzon (2008) denominaba «adaptar la traducción a la música».

b) En la mayoría de las traducciones se han respetado, siguiendo el principio de pentatlón de Low (2003, 2005), factores como el ritmo, la rima, la cantabilidad, la naturalidad y fidelidad al contenido semántico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

c) En lo referente a la métrica, hemos visto que podían aplicarse diferentes estrategias de traducción, como el mimetismo absoluto o relativo o la alteración silábica por exceso y por defecto, de acuerdo con lo expuesto por Cotes Ramal (2005).

d) La consecución de la naturalidad ha sido uno de los factores que más fuerza ha perdido en algunas de las traducciones analizadas, pues en ciertas ocasiones nos hemos encontrado con textos incoherentes y poco naturales.

e) Para mantener la fidelidad con el contenido semántico, hemos observardo que en las traducciones de nuestro corpus se han empleado diferentes estrategias, como la traducción literal, la alteración de la temática de la canción (aunque en esos casos se han conservado las palabras o imágenes clave), la atenuación de ciertos elementos relacionados con el sexo, la religión o con acontecimientos trágicos, y la omisión, presente en aquellas partes de la canción que suponían un problema de trasvase cultural. Además de las estrategias que acabamos de mencionar, a lo largo del análisis del corpus hemos podido percatarnos de la existencia de otras estrategias, como la conservación de palabras o frases en idioma original (a estas traducciones las hemos denominado «versiones mixtas»), o la elección de palabras en la lengua meta fonéticamente parecidas a las del texto original.

f) En el caso de las versiones mixtas, hemos visto que se podía recurrir a ellas para dotar a la canción traducida de un cierto exotismo, evitar la monotonía o, como ha sucedido en la mayoría de las ocasiones en nuestro corpus, para hacer reconocible la canción original mediante la repetición de las palabras y frases más significaticas del texto, presentes normalmente en el estribillo (y en referencia al título). Hemos observado que las versiones mixtas son muy comunes cuando la canción traducida se trataba de una *cover*, algo muy frecuente en nuestro corpus. Las *covers* fueron un fenómeno (de traducción) comercial, social y cultural muy extendido en los sesenta y desarrollaron una importante función comunicativa, pues, al igual que sucede con la mayoría de las traducciones de cualquier tipo, su finalidad era la de introducir nuevos conceptos en los medios de expresión artística (musical, en este caso) de la cultura meta.

3. Con respecto a la interpretación: las interpretaciones en español, realizadas en su mayor parte por el artista José Guardiola, han sido más tradicionales que las que se daban en italiano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. Con respecto a los factores comerciales, hay que destacar el boom discográfico que se vivió en los sesenta, ligado a la aparición y difusión de los tocadiscos y los jukeboxes, la proliferación de cadenas radiofónicas y programas televisivos dedicados exclusivamente a la música de consumo o el surgimiento de nuevos soportes, como el disco de 45 rpm; son los principales responsables de que la traducción de canciones alcanzara su mayor apogeo durante este periodo histórico. El boom discográfico también influyó en el surgimiento de las primeras listas de éxitos de ventas y de los festivales (como Sanremo o el Festival de la Canción Mediterránea), los cuales tuvieron un gran impacto en España y favorecieron en numerosas ocasiones que las canciones participantes se tradujeran a otros idiomas, como el español en este caso.

5. Los factores históricos, sociales y culturales que influyeron en la creación de las canciones originales y, consecuentemente, en sus traducciones, reflejan las transformaciones sociales y culturales que se habían tratado en el capítulo tercero (donde, recordemos, se había prestado especial atención a España). Centrados esta vez en el contexto italiano, hemos podido observar cómo estas transformaciones se concretaban en el nacimiento de la cultura juvenil y la aparición del conflicto generacional entre padres e hijos, así como en la liberación de la mujer o el surgimiento de una clase media acomodada. Las canciones italianas de los sesenta, junto con sus traducciones al español, destacaron por ejercer una determinante función socio-cultural.

6. En definitiva, con esta tesis doctoral hemos demostrado que el análisis de la traducción de canciones ofrece datos significativos sobre la realidad histórica y social del polisistema meta en el que las traducciones están inmersas, así como que este tipo de traducción se trata de un campo de estudio que puede resultar muy fructífero.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Aunque el objetivo principal de esta tesis ha sido el análisis de las traducciones al español de una selección de canciones de consumo italianas de los años sesenta, no nos hemos detenido (o extendido exhaustivamente) en cuestiones que requieren de un tiempo un tiempo de investigación que excede al nuestro y que merecen de un espacio específico y autónomo.

2.1. El traductor de canciones

En la presente tesis hemos hablado brevemente de Augusto Algueró (alias C. Mapel), que fue uno de los traductores más prolíferos del panorama musical español de los años sesenta y autor de algunas de las traducciones que conforman nuestro corpus. A lo largo de este trabajo y, en concreto, durante la elaboración del apartado dedicado a la figura de Algueró, se nos han planteado una serie de interrogantes, que pueden dar lugar a futuras líneas de investigación.

2.1.1. La (in)visibilidad del traductor de canciones

El hecho de que la autoría de las traducciones de una canción de consumo esté o no a la vista parece seguir, por lo general, criterios caprichosos y poco sistemáticos. Futuras investigaciones podrían centrarse en conocer quiénes fueron los traductores de canciones más famosos de la década de los sesenta y en por qué eran tan desconocidos.

2.1.2. La (des)profesionalización del traductor de canciones

Como hemos visto, Augusto Algueró fue un compositor y productor musical español. Su faceta de traductor de canciones (que a veces aparece mencionada bajo la etiqueta de «adaptador») no es tan conocida. Algunos teóricos afirman que los traductores profesionales no traducían canciones, pues esta tarea ha sido llevada normalmente a cabo por músicos, como compositores, cantantes o letristas. ¿A qué se debe este hecho? ¿Está vinculado con la afirmación de Low (2003) sobre que los traductores de canciones debían, necesariamente, poseer una mínima formación musical? ¿Tendrá conexión con la poca importancia (e incluso con el poco prestigio) que se ha concedido a este tipo de traducción?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2. Aplicaciones didácticas de la traducción de canciones

Otra de las cuestiones sobre las que se podría emprender una futura línea de investigación versa sobre el potencial didáctico que posee la traducción de canciones tanto para la enseñanza de idiomas como de la enseñanza de la traducción en el ámbito universitario. Hemos visto que algunos investigadores, como Silva Ros (2007) o Hewitt (2000), se han dedicado a este campo. Partiendo de éstas y otras publicaciones se podrían analizar los beneficios (e incovenientes, si los hubiera) resultantes de la introducción de prácticas docentes relacionadas con la traducción de canciones y se podrían elaborar y proponer diferentes estrategias didácticas aplicables a la enseñanza de la traducción en general.

2.3. Sistematización de estrategias de traducción

En esta tesis doctoral nos hemos limitado a describir algunos de los procedimientos empleados en la traducción de canciones. En futuros trabajos, resultaría muy útil, desde una perspectiva traductológica, recopilar y sistematizar las diferentes estrategias de traducción halladas, no sólo en canciones traducidas del italiano al español, sino desde más idiomas (sobre todo, desde el inglés, teniendo en cuenta la importancia de esta lengua dentro de la música de consumo), y no sólo en canciones de los años sesenta, sino en otras pertenecientes a un periodo de tiempo más amplio.

2.4. Estudios diacrónicos sobre traducción de canciones

Para estudiar lo apuntado en el apartado 2.3, sería necesario también observar cómo y si han ido evolucionando las estrategias de traducción de canciones a lo largo del tiempo, cómo se han ido desarrollando las estrategias de traducción y cómo ha ido cambiando (o no) la figura del traductor de canciones. Consideramos que dar a conocer (de manera descriptiva) estas estrategias y ver la evolución que éstas han seguido a lo largo de los años enriquecerá el panorama actual de los Estudios de Traducción.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3. CONCLUSIONI

Secondo quanto studiato nella presente tesi e stando agli obiettivi preposti, siamo giunte alle seguenti conclusioni:

1. La traduzione di prodotti musicali (e, in particolare, la traduzione di canzoni) deve essere considerata, nell'ambito degli Studi di Traduzione, come una delle categorie che compongono la traduzione subordinata, ovvero, si inserisce sullo stesso piano della traduzione audio-visuale, come la traduzione di opere teatrali o la traduzione di fumetti, per esempio.

2. Trattandosi di un tipo di traduzione subordinata ed essendo limitata da fattori non linguistici, la traduzione di prodotti musicali è rimasta relegata a un livello secondario negli Studi di Traduzione, e i dibattiti terminologici e concettuali su di essa non hanno raggiunto un alto livello di complessità.

3. La traduzione di prodotti musicali si distingue, così come accade con gli altri tipi di traduzione subordinata (e persino con la traduzione subordinata stessa), per essere stata spesso bollata come *adattamento, versione* o *riscrittura*, vale a dire, per non essere stata considerata come una modalità «legittima» di traduzione, diversamente da ciò che accade con altre modalità di traduzione come quella tecnico-scientifica, ad esempio. Malgrado ciò, se vogliamo che questo tipo di traduzione continui a svilupparsi e a crescere in ambito accademico e teorico, è consigliabile lasciare da parte le diatribe terminologiche, concentrandosi invece sullo studio del fenomeno.

4. A causa della mancanza di interesse accademico e professionale che questo tipo di traduzione subordinata ha suscitato, la traduzione di prodotti musicali è stata colpita da una certa «de-professionalizzazione», dal momento che non se ne sono incaricati traduttori intesi come tali, bensì musicisti o drammaturghi che hanno funto da traduttori occasionali. Questa «de-professionalizzazione» può essere dovuta al fatto che la figura del traduttore non è stata riconosciuta fino a poco tempo fa, di conseguenza, la de-professionalizzazione non deve essere confusa con una «mancanza di professionalità», poiché, secondo quanto osservato nella presente tesi di dottorato, i traduttori di canzoni hanno compiuto un lavoro eccellente.

5. Nell'ambito della traduzione di prodotti musicali, la traduzione della canzone presenta numerosi punti in comune con la traduzione audio-visuale, il tipo di traduzione subordinata che ha suscitato più interesse da parte degli Studi di Traduzione

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

negli ultimi anni. A causa di questi tratti comuni, si potrebbe dedurre che molte delle teorie formulate per la traduzione audio-visuale possono essere applicate anche alla traduzione della canzone.

6. La traduzione della canzone può anche essere assimilata alla traduzione della poesia, poiché in essa gli elementi poetici (come il ritmo, la metrica, la rima o il ricorso a figure retoriche), svolgono una funzione determinante. Tradurre una canzone, da un punto di vista strettamente linguistico, è un compito che richiede estrema attenzione e scrupolosità da parte del traduttore, così come accade con la traduzione della poesia. Pertanto, le teorie sulla traduzione poetica potrebbero essere considerate come quelle che meglio si adattano alla traduzione della canzone.

7. Ciononostante, la traduzione della canzone si caratterizza per essere un genere ibrido nel quale confluiscono elementi tipici di altre discipline, quali, oltre alla poesia, il teatro o, semplicemente, la musica. Di conseguenza, la traduzione della canzone esige un approccio teorico e dei modelli di analisi propri, i quali, sebbene siano relazionati ad altre discipline (non solo traduttive né poetiche), possono comprendere tutte le dimensioni di cui questo tipo di traduzione è composta.

8. Nell'ambito della traduzione della canzone, la canzone di consumo presenta una serie di caratteristiche proprie che influiscono sulla traduzione. Questi tratti peculiari sono la ripetizione, che interessa il ritmo e il tema dei testi, e l'enorme importanza esercitata dai fattori commerciali su questo tipo di canzone, che, oltretutto, riveste un ruolo fondamentale nella sociologia e nella cultura di massa.

9. La mancanza di materiale teorico sulla traduzione di canzoni di consumo ha brillato (fino a pochi anni fa) per la sua assenza. Se la ricerca nel campo della traduzione di prodotti musicali (tra i quali compare timidamente la traduzione dell'opera) è scarsa, gli studi sulla traduzione di canzoni commerciali sono ancora più esigui, soprattutto quelli destinati all'elaborazione di modelli di analisi e alla sistematizzazione di strategie di traduzione. Al momento, tuttavia, la situazione sta cambiando.

10. La traduzione di canzoni di consumo è vincolata alle stesse restrizioni che influiscono su altri tipi di traduzione musicale. Questo fenomeno è stato tenuto in conto da quegli autori che hanno voluto stabilire differenti metodi di analisi e strategie di traduzione. Autori come Franzon (2008) o Low (con il suo principio del péntathlon, del 2003 e 2005), hanno considerato che i fattori inerenti alle canzoni, come l'interpretazione, la musica o il testo (dove a loro volta entravano in gioco altri fattori

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

come la rima, il ritmo, la cantabilità, la naturalezza o la fedeltà al contenuto semantico) devono sempre essere tenuti presenti al momento di tradurre, stabilire strategie traduttive o analizzare traduzioni. Kaindl (2005), da parte sua, presta attenzione a quei fattori esterni di natura sociale, storica e culturale che incidono sulla traduzione di canzoni di consumo.

11. I testi originali studiati (le canzoni italiane degli anni Sessanta) si sono distinti in quanto storicamente segnati dagli eventi musicali verificatisi nell'Italia degli anni Sessanta. Questi avvenimenti hanno comportato un rinnovamento della canzone italiana tradizionale soprattutto dal punto di vista linguistico, fenomeno che risulta evidente nell'uso di certi pronomi personali e a livello di lessico e tematiche. Una delle innovazioni più eclatanti sul piano linguistico è l'introduzione di elementi tipici della lingua parlata e colloquiale.

12. Nel corso dell'analisi del corpus, le traduzioni in spagnolo delle canzoni italiane hanno mantenuto molti di questi tratti linguistici, tanto da portarci alla conclusione secondo cui i testi d'arrivo studiati in questa tesi contengono una forte carica storica e culturale.

3.1. Risultati dell'analisi del corpus

Dall'applicazione del nostro modello di analisi alle canzoni del corpus tradotte, abbiamo ottenuto i seguenti risultati:

1. In merito alla musica: le traduzioni spagnole delle canzoni oggetto di studio si caratterizzano per presentare alterazioni nella strumentazione, l'orchestrazione e il tempo, principalmente. Nonostante queste variazioni, tuttavia, l'essenza della musica si è mantenuta nella maggior parte dei casi e a volte, addirittura, è rimasta invariata.

2. In merito al testo:

a) La strategia di traduzione seguita in quasi tutte le canzoni è quella che Franzon (2008) definiva come «adattare la traduzione alla musica».

b) Nella maggioranza delle traduzioni sono stati rispettati, seguendo il Principio del Péntathlon di Low (2003, 2005), fattori come il ritmo, la rima, la cantabilità, la naturalezza e la fedeltà al contenuto semantico.

c) Per quanto riguarda la metrica, abbiamo constatato che potevano essere applicate diverse strategie di traduzione, come il mimetismo assoluto o relativo o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

l'alterazione sillabica per eccesso e per difetto, seguendo quanto teorizzato da Cotes Ramal (2005).

d) L'ottenimento della naturalezza è stato uno dei fattori che ha perso più forza in alcune delle traduzioni analizzate, poiché in certe occasioni ci siamo imbattute in testi incoerenti e poco naturali.

e) Per mantenere la fedeltà al contenuto semantico, abbiamo osservato che nelle traduzioni del nostro corpus sono state utilizzate diverse strategie, come la traduzione letterale, l'alterazione della tematica della canzone (sebbene in questi casi si siano conservate le parole o le immagini chiave), l'attenuazione di alcuni elementi relativi al sesso, alla religione o a eventi tragici, e l'omissione, presente in quelle parti della canzone che comportavano un problema di passaggio culturale. Oltre alle strategie appena menzionate, nel corso dell'analisi del corpus abbiamo potuto constatare l'esistenza di altre strategie, come la conservazione di parole o frasi in lingua originale (abbiamo definito queste traduzioni «versioni miste»), o la scelta di parole nella lingua d'arrivo foneticamente simili a quelle del testo originale.

f) Nel caso delle versioni miste, abbiamo notato che si poteva ricorrervi per conferire alla canzone tradotta un certo esotismo, per evitare la monotonia o, come è accaduto nella maggioranza delle occasioni nel nostro corpus, per rendere riconoscibile la canzone originale mediante la ripetizione delle parole e delle frasi più significative del testo, presenti normalmente nel ritornello (e in riferimento al titolo). Abbiamo osservato come le versioni miste siano molto comuni quando la canzone tradotta è una *cover*, cosa piuttosto frequente nel nostro corpus. Le *cover* furono un fenomeno (di traduzione) commerciale, sociale e culturale molto diffuso negli anni Sessanta e svolsero un'importante funzione comunicativa, poiché, come succede con la maggior parte delle traduzioni di qualunque tipo, la loro finalità era quella di introdurre nuovi concetti negli strumenti di espressione artistica (musicale, in questo caso) della cultura d'arrivo.

3. In merito all'interpretazione: le interpretazioni in spagnolo, realizzate in gran parte dall'artista José Guardiola, sono risultate più tradizionali rispetto a quelle date in italiano.

4. Per quanto riguarda i fattori commerciali, bisogna sottolineare come il boom discografico vissuto negli anni Sessanta, legato all'apparizione e diffusione dei giradischi e dei jukeboxes, la proliferazione delle catene radiofoniche e dei programmi televisivi dedicati esclusivamente alla musica commerciale o la nascita di nuovi formati, come il

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

disco da 45 rpm, sono i principali motivi per cui la traduzione della canzone raggiunse l'apogeo durante questo periodo storico. Il boom discografico influì anche sulla nascita delle prime liste di record di vendite e dei festival (come Sanremo o il Festival della Canzone Mediterranea), che ebbero grande risonanza in Spagna e favorirono, in diverse occasioni, la traduzione delle canzoni concorrenti in altre lingue, come lo spagnolo in questo caso.

5. I fattori storici, sociali e culturali che influirono sulla creazione delle canzoni originali e, di conseguenza, sulla loro traduzione, riflettono le trasformazioni sociali e culturali che erano state trattate nel quarto capitolo (dove, ricordiamo, era stata prestata particolare attenzione alla Spagna). Concentrati invece questa volta sul contesto italiano, abbiamo potuto osservare come queste trasformazioni si siano concretizzate nella nascita della cultura giovanile e l'apparizione del conflitto generazionale tra genitori e figli, così come nell'emancipazione della donna o la nascita di una classe media agiata. Le canzoni italiane degli anni Sessanta, insieme alla loro traduzione in spagnolo, si distinguono per esercitare una determinante funzione socio-culturale.

6. In definitiva, con questa tesi di dottorato abbiamo dimostrato che l'analisi della traduzione di canzoni offre dati significativi sulla realtà storica e sociale del polisistema d'arrivo in cui le traduzioni sono immerse, e che questo tipo di traduzione rappresenta un campo di studio che può risultare molto prolifico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. LINEE FUTURE DI RICERCA

Sebbene l'obiettivo principale di questa tesi riguardasse l'analisi della traduzione in spagnolo di una selezione di canzoni di consumo italiane degli anni Sessanta, non ci siamo soffermate (o concentrate sufficientemente) su questioni che richiedono un periodo di ricerca superiore al nostro e che meritano uno spazio specifico e autonomo.

4.1. Il traduttore di canzoni

Nel presente elaborato abbiamo parlato brevemente di Augusto Algueró (alias C. Mapel), che fu uno dei traduttori più prolifici del panorama musicale spagnolo degli anni Sessanta e autore di alcune delle traduzioni che costituiscono il nostro corpus. Nel corso di questo lavoro e, nello specifico, durante la stesura della sezione dedicata alla figura di Algueró, ci siamo poste una serie di interrogativi, che possono dare luogo a future linee di ricerca.

4.1.1. La (in)visibilità del traduttore di canzoni

Il fatto che l'autore delle traduzioni di una canzone commerciale sia conosciuto o meno sembra seguire, in generale, criteri capricciosi o poco sistematici. Ricerche future potrebbero essere volte a svelare chi fossero i traduttori di canzoni più famosi degli anni Sessanta e perché fossero così poco conosciuti.

4.1.2. La (de)professionalizzazione del traduttore di canzoni

Come abbiamo visto, Augusto Algueró fu un compositore e produttore musicale spagnolo. La sua esperienza come traduttore di canzoni (che a volte appare menzionata sotto l'etichetta di «adattatore») non è tanto conosciuta. Alcuni teorici affermano che i traduttori professionisti non traducevano canzoni, difatti questo incarico era normalmente affidato a musicisti, compositori, cantanti o parolieri. A cosa è dovuta questa tendenza? È legata alla teoria di Low (2003) secondo cui i traduttori di canzoni dovevano necessariamente possedere una minima formazione musicale? Ha una qualche relazione con la scarsa importanza (e addirittura lo scarso prestigio) attribuita a questo tipo di traduzione?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2. Applicazioni didattiche della traduzione della canzone

Un'altra delle questioni su cui si potrebbe avviare una futura linea di ricerca riguarda il potenziale didattico che la traduzione della canzone possiede tanto per l'insegnamento delle lingue come per l'insegnamento della traduzione in ambito universitario. Abbiamo constatato che alcuni ricercatori come Silva Ros (2007) o Hewitt (2000), si sono dedicati a questo campo. Partendo da questa e altre pubblicazioni si potrebbero analizzare i benefici (e gli inconvenienti, qualora ve ne fossero) risultanti dall'introduzione di pratiche di insegnamento relative alla traduzione di canzoni, e si potrebbero elaborare e proporre diverse strategie didattiche applicabili all'insegnamento della traduzione in generale.

4.3. Sistematizzazione delle strategie di traduzione

In questa tesi di dottorato ci siamo limitate a descrivere alcuni dei procedimenti impiegati nella traduzione di canzoni. Nei prossimi lavori, risulterebbe molto utile, da una prospettiva traduttologica, redigere e sistematizzare le differenti strategie di traduzione riscontrate, non solo in canzoni tradotte dall'italiano allo spagnolo, ma anche da altre lingue (soprattutto dall'inglese, tendendo presente l'importanza di questa lingua nell'ambito della musica commerciale), e non solo nelle canzoni degli anni Sessanta, ma anche in altre facenti riferimento a un periodo di tempo molto più ampio.

4.4. Studi diacronici sulla traduzione della canzone

Per studiare quanto segnalato nel paragrafo 4.3, sarebbe necessario anche osservare come e se si siano evolute le strategie di traduzione della canzone nel corso del tempo, come si siano sviluppate le strategie di traduzione e come sia cambiata (o meno) la figura del traduttore di canzoni. Consideriamo che rendere note (in maniera descrittiva) queste strategie e osservare l'evoluzione che queste hanno seguito nel corso degli anni arricchirebbe il panorama attuale degli Studi di Traduzione.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ABELLÁN, José Luis. 1971. *La cultura en España (Ensayos para un diagnóstico)*. Madrid: Edicusa.

ADORNO, Theodor. 2009. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal Ediciones.

AGOST, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

AGOST, Rosa & Frederic CHAUME. 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

ALONSO, Celsa. 2005. «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, pp. 225-54.

ALSINA OLIVA, Rosa. 1987. «Estrategia de desarrollo en España. 1964-1975», *Cuadernos de economía: Spanish Journal of Economics and Finance*, 15 (44), pp. 337-70.

ANDERSON, Myrdene. 2005. «The Saami Yoik: Translating Hum, Chant or/and Song», en Dinda L. Gorlée (ed.) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi, pp. 213-34.

ANTONELLI, Giuseppe. 2010. *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Bolonia: Il Mulino.

APTER, Ronnie. 1985. «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English», *Meta* 30 (4), pp. 309-19.

—. 1989. «Questions of Quantity. Some Difficulties in Translating Opera for Performance in English», *Ars Lyrica* 4, pp. 19-28.

— & HERMAN, Mark. 2000. «Opera Translation: Turning Opera Back into Drama», *Translation Review* 59, pp. 29-35.

ARIZA, Mercedes. 2009. «Aspectos interculturales y lingüísticos en la traducción multimedia de un poema musical. Del dialecto romañolo al lunfardo bonaerense», *InTRAlínea: Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*, [en línea] <http://www.intralinea.org/specials/article/Aspectos_interculturales> [Consulta: 15/05/2013]

AYALA, Francisco. 1943. *Breve teoría de la traducción*. Madrid: Taurus.

BAKER, Mona (ed.). 1998. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.

BALLESTER, Ana. 2001. *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine Americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BANDINI, Fernando. 1996. «Una lingua poetica di consumo», en Lorenzo Coveri (ed.), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana : saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*. Novara: Interlinea, pp. 27-35.

BARTEZZAGHI, Stefano. 2011. «La parola fiorita. Come scrivere un testo per Sanremo», en Stefano Bartezzaghi (ed.), *Come dire. Galateo della comunicazione*. Milán: Mondadori, pp. 171-82.

BASTIN, George. 1998. «Adaptation», en Mona Baker (ed.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 5-8.

BAUTISTA, Eduardo. 2005. «Prólogo», en Fernando Salaverri *Sólo éxitos. Año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, pp. 11-3.

BELTRÁN VILLALBA, Miguel *et al.* 1984. *Informe sociológico de la juventud española. 1960/82*. Madrid: Ediciones SM.

BENJAMIN, Walter. 1923. «Die Aufgabe des Übersetzers», en Hans Joachim Störig (1963) *Das Problem des Ubersetzens*. Stuttgart: H. Goverts. [trad. española de H. E. Murena. «La tarea del traductor», en *Ensayor escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967]

BENTAHILA, Abdelali & Eirlys E DAVIES. 2002. «Language Mixing in Rai Music: Localisation or Globalisation?», *Language and Communication* 22, pp. 187-207.

BERGER, Harris M. & Michael Thomas CARROLL (eds.). 2003. *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi.

BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard.

BERSELLI, Edmondo. 2007. *Canzoni. Storia dell'Italia leggera*. Bolonia: Il Mulino.

BOASE-BEIER, Jean. 2013. «Poetry Translation», en Carmen Millán & Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres / Nueva York: Routledege, pp. 475-87.

BORGNA, Gianni. 1992. *Storia della canzone italiana*. Milán: Mondadori.

— . 1996. «L'italiano cantato», en Lorenzo Coveri (ed.), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*. Novara: Interlinea, pp. 67-73.

BRAGA RIERA, Jorge. 2011. «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción,* 1, pp. 59-72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BRANDES, Stanley L. 2002. «Beatniks, hippies, yippies. Orígenes del movimiento estudiantil en EE. UU», en Maria del Carmen del Costa González *et al.* (coords.), *Movimientos juveniles: de la globalización a la antiglobalización*. Barcelona: Ariel, pp. 93-110.

BRAVO, José María. 2003. «La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos», en Miguel Ángel García Peinado & Emilio Ortega Arjonilla (dirs.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación. Vol. II*. Granada: Editorial Atrio, pp. 235-253.

BRAVO UTRERA, Sonia. 2001. «Traducir al otro: identidad, cultura y traducción», en Isabel Pascua Febles (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 27-41.

BUJ CASANOVA, Anna. 2007. *Les traduccions de Wagner al català: "La Walquíria"*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

BUONANNO, Mario. 1999. *Indigeni si diventa: locale e globale nella serialità televisiva*. Florencia: Sansone.

— 2006. *L'età della televisione. Esperienze e teorie*. Roma / Bari: Laterza.

— & Giancarlo BORNIGIA. 2001. *Piper Club. Storia. Mito. Canzoni*. Foggia: Bastoni Editrice Italiana.

CALABRESE, Giorgio & Sergio BARDOTTI. 2003. «Professionisti massimi a confronto», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*. Arezzo: Zona, pp. 104-22.

CAMPBELL, Stuart. 1998. *Translation into the Second Language*. Londres: Longman.

CARMIÑA PÉREZ, Rosa María & Olga SÁNCHEZ RODRÍGUEZ. 2000. «La traducción de productos audiovisuales en la comunidad gallega», en Lourdes Lorenzo & Ana María Pereira (eds.), *Traducción subordinada ineglés-español/galego I: el doblaje,* Vigo: Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo, pp. 17-27.

CARY, Edmond. 1957. «Traduction et poésie», *Babel* 3 (1), pp. 11-32.

CASÀLBORE, Mario. 1959. «Divi che entusiasmano giovani che avanzano», *Corriere Lombardo,* 29-30 de mayo.

CASTALDO, Gino (ed.). 2003. *Il dizionario della canzone italiana*. Roma: Armando Curcio Editore.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CATTRYSSE, Patrick. 1994. «The Study of Film Adaptation: a State of the Art and some "New" Functional Proposals» en Raquel Merino *et al.* (eds.), *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, pp. 37-55.

CEDERMA, Camilla. 1963. «Il re del tangaccio». *L'Espresso,* 29 de septiembre.

CELADA, Antonio R. 1995. «Broadway en traducción al español», en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona: Pompeu Fabra, pp. 185-92.

CEPEDA, Maria Elena. 2003. «*Mucho Loco* for Ricky Martin; Or the Politics of Chronology, Crossover, and Language within the Latin(o) Music "Boom"», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 113-30.

CONNOLLY, David. 1998. «Poetry translation», en Mona Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres / Nueva York: Routledge, pp. 170-6.

CORRAL FULLÁ, Anna & Ramón LLADÓ SOLER. 2012. «Ópera y traducción: "Tradaptación" en *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi», *Hermeneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria* 14, pp. 63-78.

CORTELAZZO, Michele. 1984. «Perché "a mí me gusta" sí e "a me mi piace" no?», en Geunter H. Holtus & Edgar Radtke (eds.), *Umgangssprache in der Iberromania. Festschrift für Heinz Kröll.* Tubinga: Gunter Narr, pp. 25-8.

CHAUME, Frederic. 1994. «El canal de comunicación en la traducción audiovisual», en Raquel Merino *et al.* (eds.), *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, pp. 139-47.

— . 1997. «La traducción audiovisual: estado de la cuestión», en Miguel Ángel Vega & Rafael Martín Gaitero (eds.), *La palabra vertida.* Madrid: Ed. Del Orto, pp. 339-406.

— . 2000. *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción*. Tesis doctoral. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

— . 2003. «Panorama de la investigación en traducción audiovisual», en Miguel Ángel García Peinado & Emilio Ortega Arjonilla (dirs.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación. Vol. II.* Granada: Editorial Atrio, pp. 253-269.

— . 2004. *Cine y traducción.* Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— . 2010. «La traducción audiovisual», en Francisco Lafarga Maduell & Luis Pegenaute Rodríguez (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

— & GARCÍA DEL TORO, Cristina. 2010. *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Edicions Bromera.

CHAVES, María José. 2000. *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.

CIOFFI, Enzo. 2010. *Cambia la musica nell'Italia che decolla. Società, giovani e sound dagli anni '50 al '68*. Napoli: Tullio Pironti.

COTES RAMAL, María del Mar. 2005. «Traducción de canciones: GREASE», *Puentes* 6, pp. 77-86

COVERI, Lorenzo. 1992. «Dallo scritto al cantato: l'italiano della canzonetta», en VV. AA. *Gli italiani scritti*. Florencia: Accademia della Crusca, pp. 153-82

— (ed.). 1996. *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*. Novara: Interlinea.

—. 1996. «Per una storia della canzone italiana», en Lorenzo Coveri (ed.), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana: saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*. Novara: Interlinea, pp.13-24.

CUTLER, Cece. 2003. «*Chanter en Yaourt:* Pop Music and Language Choice in France», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 329-48.

DAVIES, Eirlys E. & Abdelali BENTAHILA. 2006. «Code Switching and the Globalisation of Popular Music: The Case of North African Rai and Rap», *Multilingua* 25, pp. 367-92.

—. 2008a. «Code Switching as a Poetic Device: Examples from Rai Lyrics», *Language and Communication* 28, pp. 1-20.

—. 2008b. «Translation and Code Switching in the Lyrics of Bilingual Popular Songs», *The Translator* 14(2), pp. 247-72.

DAVIES, Hunter. 1985. *The Beatles*. Nueva York: McGraw-Hill.

DE ANGELIS, Enrico & Sergio SACCHI (eds.) 2003. *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*. Arezo: Zona.

DE MAURO, Tullio. 1977. «Nota lingüística aggiuntiva», en Gianni Borgna & Sergio Dessì, *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*. Roma: Savelli, pp. 133-9.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DEL RÍO, Rocío. 2001. «Problemática del subtitulado y el doblaje en la traducción cinematográfica», en Isabel Pascua Febles (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 219-29.

DELABASTITA, Dirk. 1989. «Translation and Mass Communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics», *Babel* 35(4), pp. 193-218.

—. 1990. «Translation and the mass media», en Susan Basnett & Andrè Lefevere (eds.), *Translation, history and culture*. Londres/Nueva York: Pinter, pp. 97-109.

DELFINO, Paola. 2009. *Giovani e musica leggera nell'Italia del boom. Viaggio negli anni del miracolo economico*. Roma: Aracne Editrice.

DELLA CORTE, Federico. 2005. «Note sulla canzone italiana», en Federico Della Corte, Cristiana De Santis, Fabrizio Frasnedi, Chiara Panzieri & Roberto Vetrugno, *Quaderni dell'osservatorio linguistico. Vol. II - 2003*. Bolonia: FrancoAngeli, pp. 13-49.

DELLA VALLE, Valeria & Giuseppe PATOTA. 2011. *Viva il congiuntivo!* Milán: Sperling & Kupfer.

DERRIDA, Jacques. 1985. «Des tours de Babel», en Joseph Graham (ed.), *Difference in Translations*. Ithaca: Cornwel University Press, pp. 209-248.

DI GIOVANNI, Elena. 2000. «Traducendo sotto la pioggia: ipotesi metodologica per lo studio dei film musicali», en Rosa Maria Bollettieri *et al.* (eds), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bolonia: CLUEB, pp. 205-25.

—. 2008. «The American Film Music in Italy. Translation and Non-translation», *The Translator* 14(2), pp. 295-318.

DÍAZ CINTAS, Jorge. 2001. *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.

— (ed.). 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol / Buffalo / Toronto: Multilingual Matters.

DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline REAMEL. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester/Nueva York: St. Jerome Publishing.

DICKSTEIN, Morris. 1992. «Alter Utopia: The 1960s Today», en Barbara L. Tischler (ed.), *Sights on the Sixties*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, pp. 13-23.

DOMÍNGUEZ, Salvador. 2002. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DOTOLI, Giovanni & Mario SELVAGGIO. 2009. *Fabrizio de André. Fra traduzione e creazione letteraria. Atti della Giornata di Studio Libera Università degli Studi "San Pio V". Roma, 12 gennaio 2009*. Fasano: Schena Editore.

DURO, Miguel (ed.). 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

DÜRR, Walther. 2004. «Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetsungphänomen», en Harald Kittel (ed.), *Übersetzung/Translation /Traduction. Ein internationales Handbuch für Übersetzungforschung vol. 1*, Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, pp. 1036-47.

ECO, Umberto. 1964. *Apocalittici e integrati: comunicazione di massa e teorie della culture di massa*. Milán: Bompiani [trad. española de Andrés Boglar. *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968]

— . 1995. «Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione», en Siri Neergard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bergamo: Strumenti Bompiani, pp. 121-46.

— . 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani [trad. española de Helena Lozano. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen, 2008]

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1975. «Decisions in Translating Poetry». *Ha-sifrut/Literature*, 21, pp. 32-45.

— . 1978. «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en James S. Holmes *et al.* (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: ACCO, pp. 117-27.

— . 1979. «Polysystem theory». *Poetics Today*, 1 (1-2), pp. 287-310

—. 1990. «Polysystem Studies», *Poetics Today* 11(1)

—. 1997. «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research», *Canadian Review of Comparative Literature* 24(1), pp. 15-34.

FABBRI, Franco. 2008. *Around the clock. Una breve storia della popular music*. Duento: UTET Libreria.

FARBER, David (ed.). 1993. *The Sixties. From Memory to History*. USA: University of North Carolina Press.

FERNÁNDEZ FLORES, Tomás. 2010. «Los Beatles en España», *El Mundo,* 2010. [en línea] <http://www.elmundo.es/beatles/espana.html> [Consulta 09-04-13]

FILIPPI, Paola. 1995. «Traduzione filmica d'un opera di A. Schnitzler», en Christine Heiss & Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bolonia: CLUEB, pp. 341-56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FIORI, Umberto. 2008. «La canzone cerca il libro. E viceversa», en Vittorio Spinazzola (ed.), *Tirature '08*. Milán: Il Saggiatore, pp. 113-8.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. 1977. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The Original Texts of over 750 Songs*. Nueva York: Knopf.

FOCHI, Franco. 1966. *La lingua in rivoluzione*. Milán: Feltrinelli.

FODOR, Jerry. 2007. «Life in Tune. Preposterous and Enormously Moving: the Conundrum that is Opera», *Times Literary Suplement* 5416, p. 19.

FONTCUBERTA, Joan. 2000. «La traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente», en Lourdes Lorenzo & Ana María Pereira (eds.), *Traducción subordinada inglés-español/galego I: el doblaje*. Vigo: Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo, pp. 17-27.

FRANZON, Johan. 2001 «The Pseudotranslation of Popular Songs?», en Pirjo Kukkonen & Ritva Hartama-Heinonen (eds.), *Mission, Vision, Strategies and Values. A Celebration of Tranlator Training and Translation Studies in Kouvola*. Helsinki: Helsinki University Press, pp. 33-44.

—. 2005. «Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*», en Dinda L. Gorlée (ed.) (2005) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdan / Nueva York: Rodopi. pp. 263-98.

—. 2008. «Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Song Performance», *The Translator* 14 (2), pp. 373-99.

FRESÁN, Rodrigo. 2006. *Jardines de Kensington*. Barcelona: Mondadori.

FRITH, Simon. 1983. *Sounds Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. Londres: Constable.

—. 2004. *Popular Music: Critical Concepts in Media & Cultural Studies*. Nueva York: Routledge.

FUENTES, Adrián. 2010. «On the (Mis/Over/Under) Translation of the Marx Brothers' Humour», en Delia Chiaro (ed.), *Translation, Humour and the Media Translation and Humour Volume 2*. Londres: Continuum.

FUSI AIZPÚRUA, Juan Pablo *et al.* 2001. *Historia de España: política, economía y sociedad. Siglos XIX y XX*. Madrid: Alfaguara.

GALANTI, Roberto.1963. «La Censura della Rai. Un problema da risolvere», *Musica e Dischi* 208, p. 1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GAMBIER, Yves. 1994. «Audio-visual communication: typological detour», en Cay Dollerup & Annette Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, pp. 275-83.

GAMBIER, Yves. & GOTTLIEB, Henrik (eds.). 2001. *(Multi)media Translation. Concepts, practices, and research.* Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

—. 2001. «Multimedia, Multilingua: Multiple Challengers» en Yves Gambier & Henrik Gottlieb (eds.), *(Multi)media Translation. Concepts, practices, and research.* Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, pp. viii-xx.

GÁMEZ, Carles. 2011. *Los años ye-yé: Cuando España hizo pop*. Madrid: T&B Editores.

GARCÍA JIMÉNEZ, Rocío. 2010. «Música y traducción: la canción italiana. Estudio de caso», en Emilio Ortega Arjonilla & Maria Joao Marçalo (eds), *Linguística e Traduçao na Sociedade do conhecimento*. Évora/Granada: Editorial Atrio, pp. 219-31.

—. 2012. «Canciones italianas en español: la traducción de la música pop en la España de los sesenta», en Pilar Martino Alba (ed.), *La traducción en las artes escénicas.* Madrid: Editorial DYKINSON, pp. 291-8.

GASPARI, Mimma. 2009. *Penso che un sogno così non ritorni mai più. Vita in canzoni.* Milán: Baldoni Castoldi Palai.

GIANCO, Ricky, Tito SCHIPA, & Mimmo LOCASCIULLI. 2003. «Com'è difficile tradurre gli angloamericani», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite.* Arezo: Zona, pp. 122-42.

GIOVANNETTI, Paolo. 2009. «Il verso di canzone: una neometrica dal basso?», en Centro Studi Fabrizio De André (ed.), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto.* Milán: Chiarelettere, pp. 151-9.

GÓMEZ CAPUZ, Juan. 1998. *El préstamo lingüístico (conceptos, problemas y métodos).* Valencia: Universitat de Valencia.

GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. 1985. *Veinte años de canción en España (1963-1983).* Madrid: De la Torre.

GORLÉE, Dinda L. 1996. «Opera Translation. Charles Peirce Translating Richard Wagner», en Eero Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth (Acta Semiotica Fennica* 4), Bloomington, IN / Imatra: International Semiotics Institute, pp. 407-25.

—. 1997. «Intercode Translation. Words and Music in Opera», *Target* 9(2), pp. 235-70.

—. 2002. «Grieg's Swan Songs», *Semiotica* 142 (1/4), pp.153-210.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— (ed.). 2005. *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation.* Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.

GRAHAM, Arthur. 1989. «A New Look at Recital Song Translation», *Translation Review* 29, pp. 31-37.

GREENE, Paul D. & David R. HENDERSON. 2003. «At the Crossroads of Languages, Music and Emotions in Kathmandu», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 87-110.

GRUNENBERG, Christoph & Jonathan HARRIS. 2005. *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool: Liverpool University Press.

GUERRINI, Mino. 1959. «Mazzini urla ma non si spoglia», *L'Espresso,* 18 de octubre, p.1.

GUTIÉRREZ ESPADA, Luis. 1976. *Historia de la joven prensa musical.* Madrid: Doncel.

HAUPT, Else. 1957. *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutscher Schlager.* Tesis doctoral. Múnich: Universidad de Múnich.

HEISS, Christine & Rosa Maria BOLLETTIERI BOSINELLI. 1996. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena.* Bolonia: Clueb

HERMANS, Theo (ed.). 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* Londres: Croom Helm.

—. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained.* Manchester: St. Jerome.

HEWITT, Elaine. 2000. «A Study of Pop Song Translations», *Perspectives* 8(3), pp. 193-95.

HIEBLE, Jacob. 1958. «Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?», *Modern Language Journal* 42, pp. 235-7.

HOLMES, James. 1969. «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms», en James S. Holmes (ed), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation* La Haya: Mouton, pp. 91-105

— . 1988. *Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Ámsterdam: Rodopi.

HONOLKA, Kurt. 1975. «The Translator at Work. Experiences of a German Opera Translator», *Opera* 8, pp. 738-42.

—. 1978. *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte.* Whilemshaven: Heinrichshofen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HURTADO ALBIR, Amparo. 1994. «Perspectivas de los estudios sobre la traducción», en Amparo Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció.* Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

—.1995. «Pasado, presente y futuro de los estudios sobre la traducción», *Sendebar*, 6, pp. 73-93.

— .2001. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología.* Madrid: Cátreda.

IRWIN, Michael. 1996. «Translating Opera», en Jane Taylor, Edith McMorran & Guy Leclerq (eds.), *Translation Here and There, Now and Then,* Exeter: Elm Bank, pp. 95-102.

ISAAC, Joan, Roberto FERRI, Ruedi ANKLI & Luca FAGGELLA. 2003. «Italiane migranti. La canzone italiana tradotta», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite.* Arezo: Zona, pp. 89-104.

JACHIA, Paolo. 1998. *La canzone d'autore italiana. 1958-1997*. Milán: Feltrinelli.

JAKOBSON, Roman. 1959. «On Linguistics Aspects of Translation», en Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge / MA: Harvard University Press, pp. 232-9.

— . 1971. «Word and Language», en Stephen Rudy (ed.), *Selected Writings. Vol. 2*. París: Mouton.

JOURDAIN, Robert. 2005. *Music, The Brain, And Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. Nueva York: William Morrow Press.

JURADO, Miquel. 2012. «José Guardiola. La voz que desafió la oscuridad franquista», *El País* 9 de abril de 2012, p.1.

JURETSCHKE, Luis Gabriel. 1990. «La traducción del libreto», en Margit Raders & Juan Conesa Sánchez (eds.), *Segundos Encuentros Complutenses en torno a la Traducción (1988)*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 187-96.

KACHRU, Yamuna. 2006. «Mixers Lyricing in Hinglish: Blending and Fusion in Indian Pop Culture», *World Englishes* 25(2), pp. 223-33.

KAINDL, Klaus. 2002. «A Small World of Its Own: Translating for Opera», *Language International* 14(5), pp. 20-22.

—. 2004. «Die Welt ist schön, Mylord: Zum Genre- und Diskurstranfer in der Popularmusik», en Ina Müller (ed.), *Und sie bewegt sich doch! Heidemarie Salevsky zum 60.Geburstag.* Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 177-96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—. 2005a. «The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image», en Dinda L. Gorlée (ed.), *Song and Significance, Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdan / Nueva York: Rodopi, pp. 235-62.

—. 2005b. «Übersetzunganalyse mit System: Ein Beitrag zur Geschichte der Opernübersetzung», en Heidemarie Salevsky (ed.), *Kultur, Interpretation, Translation. Ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forshungsseminar*. Francfort: Peter Lang, pp. 219-32.

—. 2013. «Multimodality and Translation», en Carmen Millán & Francesca Bartrina (eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres / Nueva York: Routledege, pp. 257-69.

KELLY, Andrew. 1992-1993. «Translating French Songs as a Language Learning Activity», *Equivalences* 22 (1/2) y 23 (1). *Traduire et interpreter Georges Brassens*, pp. 91-112.

LAFARGA MADUELL, Francisco & Luis PEGENAUTE RODRÍGUEZ. 2010. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.

LALIBERTÉ, Michèle. 2005. *Paris, Berlin, Nueva York en Chansons Traduites: L´Affectivité du Traducteur Face à l´Alterité*. Tesis doctoral. Montréal: Université de Montreal.

LALO, Charles. 1921. *L'art et la vie sociale. encyclopédie scientifique*. París: Octave Doin.

LAMBERT, José. 1989. «La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguités du discours international», *Target* 1(1), pp. 215-37.

— & DELABASTITA, Dirk. 1996. «La traduction de texts audiovisuals: modes et enjeux culturels», en Yves Gambier (ed.), *Les transfers linguistiques dans les medias audiovisuals*. Villeneuve d' Asq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 35-8.

LANGER, Susanne K. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*. Nueva York: Scribner's Sons.

LANZA, Joseph. 2004. *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-listening and Other Moodsongs*. Michigan: University of Michigan Press.

LARKEY, Edward. 2003. «Just for Fun? Language Choice in German Popular Music», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 131-51.

LARSON, Mildred L. 1984. *Meaning-based translation. A guide to cross-language equivalence*. Lanham: University Press of America.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LAUZI, Bruno & Gino PAOLI. 2003. «Cantautori classici al cospetto della traduzione», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*. Arezzo: Zona, pp. 55-60.

LEE, Jamie Shinhee. 2006. «*Crossing* and *Crossers* in East Asian Pop Music: Korea and Japan», *World Englishes* 25(2), pp. 235-50.

LEFEVERE, André. 1982. «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres / Nueva York: Routledge, pp. 233-49.

LEVÝ, Jiří. 1967. «Translation as a Decision Process», en *To Honor Roman. Jakobson II*. La Haya: Mouton, pp. 1171-82

LIPERI, Felice. 1999. *Storia della canzone italiana*. Roma: RAI-ERI.

LLOVET, Enrique. 1998. «Adaptaciones teatrales», *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 180, pp. 3-16.

LORENZO, Lourdes. 2000. «Características diferenciales de la traducción audiovisual (I). El papel del traductor para doblaje» en Lourdes Lorenzo & Ana María Pereira (eds.), *Traducción subordinada ineglés-español/galego I: el doblaje*. Vigo: Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo, pp. 17-27.

LORENZO, Lourdes & Ana María PEREIRA (eds.). 2000. *Traducción subordinada inglés-español/galego I: el doblaje*. Vigo: Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo.

—. 2001a. *Traducción subordinada inglés-español/galego I: el subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicación de la Universidad de Vigo.

—. 2001b. «Doblaje y recepción de películas infantiles», en Isabel Pascua Febles (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 193-203.

LOTMAN, Jurij M. 1964a. «Problema teksta» [El problema del texto], en *Lekcii po struktural' noj poetika* [Lecciones de poética estructural]. Tartu III, pp. 155-66.

— . 1964b. «Problema stichotvorgonogo perevoda» [El problema de la traducción poética], en *Lekcii po struktural' noj poetika* [Lecciones de poética estructural]. Tartu III, pp. 183-7.

LOW, Peter. 1994. «Dramatic Monologue in Songs of Brel», *New Zealand Journal of French Studies* 15(2), pp. 24-33.

—. 2003a. «Singable Translation of Songs», *Perspectives* 11(2), pp. 87-103.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—. 2003b. «Translating Poetic Songs. An Attempt to Functional Account of Strategies», *Target* 15(1), pp. 95-115.

—. 2005. «The Pentathlon Approach to Translating Songs», en Dinda L. Gorlée (ed.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi, pp. 185-212.

LUIS ESTÉVEZ, José Alberto. 2010. *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1977-1999)*. Tesis doctoral. Tenerife: Universidad de La Laguna.

LUNA ALONSO, Ana. 2000. «La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens», en *VII Coloquio de la APFUE. Cádiz, 11-13 de febrero de 1998. Vol 1,* pp. 205-12.

LURZA, Roberto. 2006.*Il beat…cos'è?* Milán: Puleio Press.

MANRIQUE, Diego & Javier PUCHADES. 2007. «Entrevista a Miguel Ríos», *Efe Eme. Diario de actualidad musical,* 4 de junio de 2007. [en línea] <http://www.efeeme.com/tag/miguel-rios/> [Consulta 09-04-13]

MARC MARTÍNEZ, Isabel. 2011. «Brassens nostalgique», en José Manuel Losada Goya (coord.), *Tiempo, texto e imagen: Actas de las XIX Coloquio de la APFUE (Madrid, 21-23 de abril de 2010),* pp. 535-42.

—. 2011. «De la poésie avant toute chose: pour approche textuelle des musiques amplifiées», *Synergies Espagne* 4, pp. 51-61.

MARÍN HERNÁNDEZ, David. 2001. *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en «Le Fleurs du Mal» y sus repercusiones lingüísticas*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.

MARLEAU, Lucien. 1982. «Le sous-titres… un mal nécessaire», *Meta* 27 (3), pp. 271-85.

MARTEL ROMAINA, Alexis. 2006. «La traducción del género básico pop de los 80 y 90: aspectos etimológicos, históricos y culturales», *Vector plus: miscelánea científico-cultural*, 26, pp. 35-45.

MARTÍNEZ, Béatrice & Raúl GONZÁLEZ. 2009. «La traducción de canciones: análisis de dos casos», *Culturas Populares* 8, p. 16

MARTÍNEZ, Catalina. 1984. «Traducción de la canción», *Babel: revista de los estudiantes de la EUITI*, junio.

MARTÍNEZ DE MERLO, Luis. 1998. «Traducir poesía. (Condiciones y límites de una práctica posible.)» *Trans*, 2, pp. 43-55.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MARTÍNEZ HOYOS, Francisco. 2003. «La década de los sesenta: una década prodigiosa», *Historia y vida,* 422, pp. 14-7.

MARTINO ALBA, Pilar (ed.). 2012. *La traducción en las artes escénicas.* Madrid: Editorial DYKINSON.

MARWICK, Arthur. 1998. *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italia and the United States, c. 1958-c. 1974.* Oxford: Oxford University Press.

MATA PASTOR, Carmen & Esther MORILLAS. 1997. «La rima en la traducción de poesía infantil. Las filastrocche italianas», en Miguel Ángel Vega & Rafael Martín Gaitero (eds.), *La palara vertida. Investigaciones en torno a la traducción. Actas en los VI Encuentros complutenses en torno a la traducción.* Madrid: Universidad Complutense, pp. 615-20.

MATEO, Marta. 1998. «El debate en torno a la traducción de la ópera», en Pilar Orero (ed.), *ACTES. III Congrès International sobre Traducció.* Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 209-22.

—. 2001. «Performing Musical Texts in a Target Language: the Case of Spain», *Across Languages and Culture* 2(1), pp. 31-50.

—. 2002. «Power Relations in Drama Translation», *Current Writing* 14(2), pp. 45-63.

—. 2008. «Anglo-American Musicals in Spanish Theatres», *The Translator* 14(2), pp. 319-42.

MAYORAL, Roberto, KELLY, Dorothy & GALLARDO, Natividad. 1985. «Concepto de "traducción subordinada" (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)»*, Babel: revista de los estudiantes de la EUTI*, pp. 95-105.

—. 1988. «Concept of Constrained Translation: Non-Linguistics Perspectives of Translation»*, META* 33(3), pp. 356-67.

MAYORAL, Roberto. 1993. «La traducción cinematográfica: el subtitulado»*, Sendebar* 4: 45-68.

—. 2001a. «Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual», en Miguel Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación.* Madrid: Cátedra, pp. 19-45.

—. 2001b. *Aspectos epistemólogicos de la traducción.* Castellón de la PLana: Universidad Jaume I.

MÉNDIZ, Alfonso. 1994. «Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática», en Raquel Merino, José Miguel Santamaría & Eterio

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pajares (eds.), *Transvases culturales: literatura, cine y traducción,* Vitoria-Gasteiz: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, pp. 331-40.

MEROLLA, Marilisa. 2011. *Rock'n'roll, Italian way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock. 1954-1964*. Roma: Coniglio Editore.

MICKE, Arthur. 1998. *La Traviata –verführt? –verirrt?– oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wharen Schwierigkeiten beim Überstezen italienischer Opernlibretti ins Deutsche.* Mannheim: Arthur Micke Sachbuchverlag.

MILLÁN, Carmen & Francesca BARTRINA (eds.). 2013. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres / Nueva York: Routledege.

MITCHELL, Tony. 1996. *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania,* Londres: Leicester University Press.

—. 2003. «Doin' Damage in My Native Language: The Use of "Resistance Vernaculars in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 3-18.

MOODY, Andrew J. 2006. «English in Japanese Popular Culture and JPop Music», *World Englishes* 25(2), pp. 209-22.

MOUNIN, Georges. 1963. *Les problèmes théoriques de la traduction*. París: Gallimard.

NASH, Mary. 2004. *Mujeres en el mundo: historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial.

NAVARRO, Justo. 2006. «Deseo de realidades», *El País. Babelia.* 28 de octubre de 2006, pp. 1-3.

NEERGARD, Siri (ed.). 1995. *Teorie contemporanee della traduzione*, Bergamo: Strumenti Bompiani.

NEWMARK, Peter. 1998. *More Paragraphs on Translation*. Londres/Filadelfia: Multilingual Matters.

—. 2006. «Serious Songs: Their Texts as Approximate Translation of Their Music», *Translation Quarterly* 41, pp. 1-8.

NIDA, Eugène A. 1959. «Principles of Translation as exemplified by Bible Translating», en Reuben Arthur Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 11-31.

—. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

— & TABER Charles.1974. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: The United Bible Society.

NORD, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

ÖNER, Senem. 2005. *Silent Lyrics: Kurdish Folk Songs in Translation*. Tesis doctoral. Estambul: Bilgi University.

—. 2008. «Folk Songs, Translation and the Question of (Pseudo-) Originals», *The Translator* 14(2), pp. 229-46.

ORLANDO, Francesco. 1975. «Propositions pour une sémantique du leitmotiv dans *L'Anneau des Nibelungen*», *Musique en jeu* 17, pp. 73-86.

ORO, Alex. 2001. *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lérida: Milenio.

ORDOVÁS, Jesús. 1987. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.

OSOLSOBĚ, Ivo. 1971. «Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenshaft oder Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft», en Arthur Závodský (ed.), *Otázky divadla a filmu. Theatralia et cinematographica II*, Berna: UJEP, pp. 11-41.

–. 1984. «Vienna.s Popular Musical Stage as a Semoitic Institution», en Tasso Borbé (ed.), *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotics Studies, Vienna July 1979*, Volume III, pp. 25- 40.

ORTEGA Y GASSET, José. 1937. «Miseria y esplendor de la traducción», *La Nación,* Buenos Aires. [Reproducido en José Ortega y Gasset. *El libro de las misiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1940]

PAMIÈS BERTRÁN, Antonio. 1988. «Métrica y traducción», en *II Encuentros complutenses sobre la traducción*. Madrid, 12-16 de diciembre de 1988.

—. 1990. «La traduction de la chanson: problèmes rythmiques», *Sendebar* 1, pp. 47-65.

—. 1992-1993. «De l´intraduisibilité à l´intertextuel dans l´ouvre de Georges Brassens». *Equivalences* 22(1/2), pp. 49-71.

PAZ, Octavio. 1971. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

— . 1993. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

PELZ, Carl. 1969. *The Story of Rock*. Nueva York: Harper Torchbooks.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PEÑA, Salvador. 1997. «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones», en Esther Morillas & Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, pp. 19-59.

—. 2001. «La vida según los Beatles», *El Trujamán* 25 de septiembre de 2001. [en línea] <http://cvc.cervantes.es/trujaman/default.asp> [Consulta 09-04-13]

—. 2011. «Dylan, exgetas y traductores» *El Trujamán* 21 de noviembre de 2011. [en línea] <http://cvc.cervantes.es/trujaman/default.asp> [Consulta 09-04-13]

—. 2012. «Lo que usted quiera, no faltaba más», *El Trujamán* 20 de abril de 2012. [en línea] <http://cvc.cervantes.es/trujaman/default.asp> [Consulta 09-04-13]

– 2012. «Pop de autor (I y II)», *El Trujamán* 14 de junio de 2012. [en línea] <http://cvc.cervantes.es/trujaman/default.asp> [Consulta 09-04-13]

PEÑA, Salvador & María José HERNÁNDEZ GUERRERO. 1994. *Traductología*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

PÉREZ TUDA, Carmen. 2001. «El reto de la traducción de *spots* televisivos: traducción "triplemente" subordinada», en Isabel Pascua Febles (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 229-42.

PERULLO, Alex & John FENN. 2003. «Language Ideologies, Choices and Practices in Eastern African Hip Hop», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 19-52.

PHILLIPS, Rodney L. 1996. «Forest Beatniks and Urban Thoreaus: Beat Literature and Nature (Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch, Michael McClure)», *Dissertation Abstracts International* 57/05A, p. 2104.

PIAZZONI, Irene. 2011. *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom"*. Milán: Edizioni l'Ornitorinco.

PIPPIN, Donald. 1998. «Turning Opera into English». [en línea] <http://www.pocketopera.org/po/turningToEnglish.php> [Consulta 09-04-13]

—. 2004. «Why Opera in Translation?». [en línea] <http://www.pocketopera.org/Pt-libretti.htm> [Consulta 09-05-13]

PIVANO, Fernanda. 1972. *Beat Hippie Yippie*. Roma: Arcana.

—. 1976. *C´era una volta un Beat*. Roma: Arcana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—. 2004. *The beat goes on*. Milán: Mondadori.

POYATOS, Fernando. 1994a. *La comunicación no verbal. I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.

—. 1994b. *La comunicación no verbal. II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Istmo.

—. 1994c. *La comunicación no verbal. III. Nuevas perspectivas en novela, teatro y en su traducción*. Madrid: Istmo.

PRADO BIEZMA, Javier. 1993. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.

RABADÁN, Rosa. 1991. «Inequivalencias derivadas del medio: la traducción subordinada», en Rosa Rabadán (ed.), *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. León: Universidad de León, pp 22-37.

—. 1992. «Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción», en Purificación Fernández Nistal (coord.), *Estudios de traducción. Primer curso superior de traducción: inglés/español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 45-60.

REISS, Katherine. 1971. *Möglichkeiten und Greenzen der Übersetzungskritik*. Múnich: Hueber.

—. 1976. *Texttyp und Übersetzungsmethode*. Kronberg: Scriptor.

—. 1977. «Text types, translation types and translation assesment», en A. Chesterman (ed.), *Readings in Translation*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, pp. 105-15.

—. 1981. «Type, kind and individuality of text: decision making in translation», *Poetics Today* 2(4), pp.121-31.

— & VERMEER, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationtheorie*. Tübinga: Niemeyer.

REY, Alain. 1984. *Chanson en français et littérature, vol. I*. París: Bordas.

ROSZAK, Theodore. 1968. «Youth and the Great Refusal», *The Nation,* 25 de marzo de 1968, p.1.

—. 1970. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Nueva York: Doubleday.

RUSCONE, Marisa. 1967. «Dal cantautore solitario al cantautore di grupo», *Discoteca:* julio-agosto, p.1.

SABBATINI, Stefano. 2003. *Le parole della musica*. Foggia: Bastogi.

SALAVERRI, Fernando. 2005. *Sólo éxitos. Año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

SALVATORE, Gianfranco. 1997. *Mogol-Battisti: L'Alchimia Del Verso Cantato: Arte E Linguaggio Della Canzone Moderna*. Roma: Castelvecchi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio. 2003. «La percepción de los cambios en los años sesenta», *Studia Historica. Historia contemporánea,* 21, pp. 213-29.

SANDBROOK, Dominic. 2007. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties* (2 vols.) Dunfermline: Better World Books.

SANTOYO, Julio César. 1989a. «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, pp. 95-112.

—. 1989b. *El delito de traducir*. León: Universidad de León.

SARKAR, Mela & Lisa WINER. 2006. «Multilingual Code-Switching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity», *International Journal of Multilingualism* 3(3), pp. 172-93.

SASTRE PÉREZ, Juan José. 2003. *Traducciones al español de canciones de The Beatles (1963-1996)*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.

SCHOLZ, Arno. 1998. *Variazione diafasica nella canzone italiana degli anni novanta*. Francfort M: Lang.

SCOTT, Clive. 1997. «Translating Rhythm». *Translation and Literature*, 6 (1), pp. 48-66.

SEGRELLES CUEVAS, Adriana. 2012. *Cambio social e ideología en la música popular de los años sesenta. Los matinales del Price*. Trabajo Fin de Máster. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

SHEA, David. 2001. «La influencia de Bob Dylan en la obra de Luis Eduardo Aute: un caso de traducción subordinada», en Isabel Pascua Febles (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 205-19.

SILVA ROS, Teresa. 2007. *La enseñanza del inglés como lengua extranjera en la titulación de Filología Inglesa: el uso de canciones de música popular no sexistas como recurso didáctico*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.

SPAZIANTE, Lucio. 2010. *Dai beat alla generazione dell'Ipod. Le culture musicali giovanili*. Roma: Carocci.

STEINACHER, Susanne. 1997. «Vom Rock'n Roll zum Wiener Schmäh. Translation als Mittel der Akkulturation», en Nadja Grbic & Michaela Wolf (eds.), *Text, Kultur, Kommunication. Translation als Forschungsaufgabe*. Tübinga: Stauffenburg, pp. 183-201.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

STØLEN, Marianne. 1992. «Codeswitching for Humour and Ethnic Identity: Written Danish-American Occasional Songs», en Carol M. Eastman (ed.), *Codeswitching,* Clevedon: Multilingual matters, pp. 215-28.

STÖTLING, Elke. 1975. *Deutscher Schlager und englische Popmusik in Deutschland. Ideologiekritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960-1970*. Bonn: Bouvier.

STRANIERO, Michele *et al.* 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milán: Bompiani.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. 2008a. «Translation and Music. Changing Perspectives, Frameworks and Significance», *The Translator* 14(2), pp. 188-225.

– (ed.). 2008b. «Translation and Music. A General Bibliography», *The Translator* 14(2), pp. 453-60.

SVAMPA, Nanni, Giuseppe GENNARI & Sergio SACCHI. 2003. «Francesi, dai traduttori storici all'attuale ritorno di fiamma», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds.), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite.* Arezo: Zona, pp. 63-86.

SZEGO, C. K. 2003. «Singing Hawaiian and the Aesthetics of (In)Comprehensibility», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson: University Press of Mississippi, pp. 291-328.

SZENDY, Peter. 2008. *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris: Les Éditions de Minuit [trad. italiana de Laura Odello. *Tormentoni! La filosofía nel juke box*. Roma: Isbn Edizioni, 2009]

TABASSO, Edoardo & Marco BRACCI. 2010. *Da Modugno a X-Factor. Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*. Bolonia/Roma: Carocci.

TARTAMELLA, Vito. 2006. *Parolacce: peché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hammo.* Rizzole: Bureau Biblioteca.

TELVE, Stefano. 2012. *That's amore! La lingua italiana nella musica leggere straniera.* Bolonia: Il Mulino.

TITFORD, Christopher. 1982. «Sub-titling, constrained translation?», *Lebende Sprache* 27(3), pp. 113-6.

TISCHLER, Barbara L. 1992. *Sights on the Sixties*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

TODA, Fernando. 2005. «Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)», *Quaderns. Revista de Traducció* 12, pp. 119-32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TORREGOSA PELÁEZ, Beatriz. 2009. «La traducción fantasma: la traducción al español de *El fantasma de la ópera* (2004) de Joel Schumacher», *Interlingüística* 18, pp. 1119-23.

TOURY, Guideon. 1980. «A Rationale for Descriptive Translation Studies», *Dispositio* 7 (19/21), pp. 23-39.

—. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Manchester/Nueva York: JohnBenjamins Publishing [trad. española de Raquel Merino & Rosa Rabadán. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra, 2004]

TRÄVEN, Marianne. 1999. *Don Giovanni – Don Juan, Om översättning av musikaliskt bunden text. En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar. Studies in Musicology 8*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.

TVOHY, Sue. 2003. «The Choices and Challenges of Local Distinction: Regional Attachments and Dialect in Chinese Music», en Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (eds.), *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 153-86.

VV. AA. 2005. *The Beatles. Antología*. Barcelona: Ediciones B.

VALLISAARI, Leena. 2002. «The Making(s) of an Opera Translator», *Il traduttore nuovo. Multimedia 2000. Atti del convegno,* Campomulini (Catania): AITI, Associazione Italiana di Traduttori e Interpreti, pp. 199-200.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. 1972. *Cancionero general, 1939-1971. Volumen 1*. Barcelona: Lumen

VECCHIONI, Roberto & Ricardo BERTONCELLI. 2003. «Traduzioni e B-Songs», en Enrico de Angelis & Sergio. S. Sacchi (eds), *La tradotta. Storie di canzoni amate e tradite*. Arezo: Zona, pp. 25-36.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. 2012. «¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de literatura musical», en Pilar Martino Alba (ed.), *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Editorial DYKINSON, pp. 13-28.

VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.

VERMEER, Hans J. 2000. «Skopos and Commission in Trasnlational Action», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 221-32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VINAY, Jean Paul & Jean Louis DALBERNET. 1958. *Stylistique comparée du français e de l´anglais*. París: Didier.

VIRKKUNEN, Riitta. 2001. *Tekstitys oopperassa*. Tampere: Tampere University Press.

—. 2004. *Aika painaa. Oopperan tekstilaitekäännöksen toiminnalliset rajat* Tampere: Tampere University Press.

WORBS, Hans-Christoph. 1963. *Der Schlager. Bestandsaufnahme –Analyse– Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schünemann.

ZABALBEASCOA, Patrick. 2001. «La traducción en los medios audiovisuales. Parámetros de estudio de la traducción audiovisual», en Etrerio Pajares, Raquel Merino & Jo se Miguel Santamaría (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria/Gasteiz: Universidad del País Vasco, pp. 377-81.

—, Laura SANTAMARÍA & Frederic CHAUME. 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

ZARO, Juan Jesús. 2001. «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», en Miguel Duro (ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. pp. 47-63.

ZINCONE, Vittorio. 1959. «L'Italia dipinta di blu», *L'Europeo,* 1 de febrero, p.1.

ZOPPA, Maria Cristina. 2008. *Nel blu, dipinto di blu. Modugno 1958. "Volare" e il sogno possibile*. Roma: Donzelli.

(Enero, 2005) «Las 500 mejores canciones de la historia», *Rolling Stone* 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA